

# الخفاف والعلة

روية

في التجريد والأصوات والإيفاع

الدكتور  
أحمد حسن

معلم رابطة العلوم بمهارة القاهرة

الناشر: مكتبة النهضة المصرية

إهداء ٢٠١٢  
محمد صالح الضالع  
جمهورية مصر العربية

# الخفاف والعله

رؤية

في التجريد والأصوات والإيقاع

الدكتور  
أحمد كسار  
معلمة دار العلوم بهامة القاهرة

الناشر، مكتبة النهضة المصرية



إهداء

إلى دار العلوم  
مجند العربية وجمالها  
هل تعطفه على بقبول هذا الإهداء !

أحمد كشك



## بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وما التوفيق إلا بالله العزيز الحكيم وبعد .

فما كان لهذه الرسالة أن تُطبع رغم أن صاحبها سجّل موضوعها أوائل عام ١٩٧٥ م بكلية دار العلوم جامعة القاهرة ، وناقشها أواخر عام ١٩٧٨ م لولا أن رفقة من زملائي وتلاميذي أكّدوا لى أن فى طبعها نفعاً للمهتمين بالدراسات العروضية وأنّ معيّناً من أفكارها ومحاولاتها أحسُّ بها تافً مماثل له فى دراسات ظهرت بعد هذه الرسالة ، وأنّ قراءة أخيرة لى يبيّن أن فيها شيئاً ما من الممكن أن يجد قبولاً لدى القارئ والدارس اليوم .

وقد أبقيت هذه الرسالة ؛ رسالة الدكتوراه على حالها دون أدنى تغيير اللهم إلا تغييراً طفيفاً لحق عنوانها ؛ حيث أضحي « الزحاف والعلّة » رؤية فى التجريد والأصوات والإيقاع ؛ بعدما كان « الزحافات والعلل فى عروض الشعر العربى » دراسة وتقويم . وقد خشيت من إطلاق العنوان السابق أن يفهم القارئ أنّى احتكمت فى فهم علاقة الزحاف والعلّة فى عروض الشعر العربى على النظام وحده ؛ وهذا غير حاصل فى الرسالة ؛ لأن اعتماد العلاقة لم يقف عند حدّ النظام ؛ أى التجريد وإنما أضاف قيمة الاستعمال من خلال علاقات صوتية كالكم والنبر والمقطع وعلاقات موسيقية أبرزها الإحساس بقيم الزمن والسكت والإنشاد ، كما خشيت أيضاً أن يفهم أنّ درس الظاهرة كان وفقاً على وجهة التراث وحده مع أنّ الدرس يضع القديم مع الحديث فى موقع حوار واحد ساعياً إلى الإمساك بالخيوط التى تفسّر نظرية العروض وعلاقتها بالواقع والاستعمال .

فهل كان فى إطلاق حرية الحبس شيئاً من حقٍّ أو صواب ؟ لله الأمر من قبل ومن بعد عليه التوكّل وإليه الإنابة .

**أحمد كشك**





## تقديم

قضية الوزن الشعري من ألزم القضايا للإحساس بقيمة هذا الفن الذى واكب الإنسان منذ وعى حضارته حتى الآن وهى أكثر لزوماً للآدم التى يثرى فيها الشعر الغنائى ؛ ومن هنا تضيع الغرابة إذا علمنا أنها لب من لباب الفن الشعري للعرب حيث كانت وما زالت مثار بحث يدفعه تفكير واع واستقصاء واسع لم يتوان عن تسجيل ظاهرة من الظواهر المرتبطة بهذه القضية . وتضيع الغرابة إذا سمعنا قاتلاً كابن رشيق يدرك أن « الوزن أعظم أركان الشعر وأولها به خصوصية »<sup>(١)</sup> .

ولأن الموضوع موضوع تراث فنى يكمله فإن ما كتب عنه من دراسات لا يقف عند حدود جهد بعينه أو فترة بذاتها وإنما يجب أن تنطلق هذه الدراسات متكاتفه لتواكب الفهم والتفسير ومن أجل ذلك أحسب أن بى حاجة تستطيع أن تلقى ضوءاً ما على عطاء من عطاءات هذا العلم ومن هنا اخترت دراسة موضوع شائك فى إطار قضية الوزن الشعري تحت عنوان « الزحافات والعلل فى عروض الشعر العربى دراسة وتقويم » .

لقد كتبت دراسات كاملة عن موسيقى الشعر العربى تناولت بحوره وصور تلك البحور وكانت هذه الدراسات تورد الزحافات والعلل إيواذاً جزئياً غير مستقل فى الفهم ، ومن ثم كان لزاماً أن يخصص موضوع شامل يحاول أن يحوى هذه الظاهرة وأبعادها يحتم هذا أن فهم موضوعنا وإدراكه مرتبطاً تماماً بإدراك وفهم الوزن الشعري ؛ لأن الوزن الشعري إذا كان نظاماً فإن هذه الزحافات والعلل تصور سياقاً لذلك النظام . ومن هنا فقد ترددت صورتها بين

---

(١) الممنعة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده .

كونها إكمالا لصيغة النظام وكونها خروجاً عليه بيد أن ذلك لا ينفي كونها ضرباً يتحقق به الإيقاع النهائي للورن الشعري .

أن النظام يتخذ طابع الثبات بينما الواقع الشعري متحرك ويصبح لزماً على ذلك الواقع إذا ما تعرض لأمراً ما ففى السياق أن يعدل من نظامه بقدر ما ليحافظ أخيراً على توازنه وإيقاعه . وتبدو صعوبة هذه الظاهرة فى أنها وإن كانت سمة من سمات الورن إلا أنها سمة متداخلة غير مسطحة يلمح وجودها داخل الورن التام المفروض ؛ ومن ثم كانت صعوبة تفسيرها برغم المحاولات التى بذلها الدارسون فى حصرها وتسجيلها .

ولست هذه القضية لاحقة للورن الشعري فى دراسته فمذ وضع الخليل ابن أحمد قواعد العروض العربى التى استقرأها من الشعر العربى المسموع لم يتوان وقتها عن تناول التغييرات التى تعترى تلك البحور من زحافات وعلل . فالقضية فى ذهنه كانت قضية لحظة واحدة تصور فيها البحر وزحافاته معا وكيف تنفصم ، والشعر الذى هو وعاء فكره قد حواهما معاً !

فى دراستنا لهذه الظاهرة لن يكون إحساسنا بها مجرد حصر لمصطلحاتها وتعريفاتها ولا مجرد استقراء لنماذج تؤكد لها فحسب وإنما سوف يتركز فى محاولة إيجاد تفسير لهذه الظاهرة التى هى جزء من بنية الإيقاع الشعري .

ولأننا نحاول إيجاد تفسير لارصد ؛ فإننا لن نفرق فى كثير من الأحيان بين رؤية دارسى هذا الفن قدامى ومحدثين بمعنى أن نخصص للقدامى جزءاً يتلوهما للمحدثين بل أننا سنربط بين هذه الرؤى المختلفة فى إطار واحد لأن فى جماعتهما معا محاولة لشمول الفهم والتفسير . ولن يغيب عنا قبل أن نسجل شيئاً ما أن نعظم جهد دارسى العربية القدامى فجهدهم يدل على عبقرية ساطعة قل مثيلها فى التراث الحضارى فاستاذ هذا الفن ومؤسسة فى العربية الخليل ابن أحمد قد أعطانا أسس هذا العمل الإبدعى واستطاع أن يكون إطاراً كلياً

هندسيا وإيقاعياً لموسيقى الفن الشعري كله وإن رجلا يوجد هذا النظام الكلى من خلال معطيات شعرية أساسها الاستقراء - لمدرّك تماماً ما يحيط بهذا النظام من أمور جزئية وهو إن لم يحاول رصد هذه الأمور الجزئية كلها مع إمكان تفسيرها فكفاه تحقيق النظام وعلى من يأتى بعده محاولة التفسير لكل مالم يعرضه الخليل بإسهاب وإن تناوله فى إيجاز .

يصعب علينا أيضاً أن ننقص من قدر المحاولات الجادة التى جاءت بعده والإلماعات الذكية التى رصدها علماء العربية القدامى وهم كثير فإن وقفة متأنية أمام إشاراتهم لتبين ثراء عطائهم وتحديد قيمة ما نقدم ونعمل فلسنا فيما نقدم - إن أدرّكنا الصواب فيما تقدم - إلا خيطاً موصولاً يعطاء هؤلاء العلماء وسوف يبين البحث فى صفحاته حقيقة ذلك .

فهل ينكر جهد من جاء بعد الخليل وحافظ على عطاء هذا الفن من أمثال ابن فارس والجوهري والزمخشري وابن عبد ربه والتبريزي وابن رشيق وحازم القرطاجنى والدماينى وغيرهم من علماء العربية ؟ وهل ينكر أيضاً الجهد المبذول للمحدثين والذى واكبته بداية استشرافية لمحاولة التعرف على هذا الفن من خلال رؤى صوتية وموسيقية ؟ هل ينكر جهد المستشرقين من أمثال ابوالد وفرناتسغ وجيرارد وفيل ؟ فكلهم حاولوا التقرب من تفسير كثير من ظواهر الورد الشعري كذلك لا يمكن أن ننكر الدراسات الحديثة حول هذا الفن والتى كثرت فى هذه الفترة مما يوحى بالاهتمام البالغ بقضية الإيقاع الشعري تلك الدراسات التى لم تقف عند حدود بيئة عربية وحدها فالآن يوجد اهتمام نسبى بهذا العلم إذ توجد دراسات وجهود لبعض الدارسين للمحدثين نذكر منها دراسات الأعلام إبراهيم أنيس ومحمد مندور - رحمهما الله - وعبدالله درويش وشكرى عياد ومحمد النويهى وكمال أبو ديب وطارق الكاتب ونازك الملائكة وغيرهم من تعد دراساتهم إسهاماً حقيقياً فى هذا الحقل الذى نحن بصدد اجتيازه .

لقد سئم كثرة من الدارسين<sup>(١)</sup> أمر الزخافات والسعلل راغبين عنها مقللين من شأنها مطالين مسحوها إن أمكن من الدراسات العروضية وهم في ذلك لا يفرقون بين الاعتبار التعليمي والاعتبار العلمي . فاختصر ما شئت من أسماء وأسس ما أردت من مصطلحات إذا كنت في مجال تعليمي ؛ لأن الحذف هنا منوط بقدرتي المعلم والمتعلم على الإدراك والفهم . أما إذا كنا في إطار علمي نحاول من خلاله إيجاد رؤية تفسيرية فنحن لانغفل أمرا مهما صعب على المتعلم ولانثقلنا كثرة المصطلحات والتعريفات فلاشك أنها تعبير عن ظواهر موجودة وإلا لما كان لها أن توجد إن كان ما تعبر عنه غير موجود . إن وسم البعض لمصطلحات الزخاف والعلة بالتعقيد نسيان لحقيقة أنه ليس العلم الذي تكثر مصطلحاته . فليست أجد فيما قيل إلا تعميما ظالما . إننا نرفض هذه المصطلحات إذا قلت عن ظواهرها بأن عبر مصطلح واحد عن ظاهرتين مختلفتين أو كثرت أيضا وذلك بأن عبر مصطلحان عن ظاهرة واحدة وإذا كان الإيقاع الموسيقى للشعر العربي واسع الغنى والثراء فهل تنفى ذلك الغنى والثراء بضياح ما يحددهما وما يدل عليه ؟ إننا لاندرس ظاهرة الزخاف والعلة على أنها مصطلح أخلاقي يقوم قصورا أو يكمل نقصا ولكننا ندرسها باعتبارها ظاهرة تصف حالة إيقاعية لنسوة من صور الشعر الموسيقى فكما قلنا إنها ظواهر سياقية مع فهمنا للسياق هنا فهما خاصا أى على أساس أنه الصورة السياقية التى تحدث عند محاولة تطبيق النظام الذى فرض بداهة حين حددت للشعر العربى أطره التى اكتشفها التحليل . وإذا كانت فى الشعر العربى زخافات وعلل فإن

(١) يرى الدكتور كمال أبو ذبيب فى كتابه فن البنية الإيقاعية ص ١٠٧-١٠٨ أن فهم البيئة فى الإيقاع الشعرى منوط برفض مفهوم الزخافات والسعلل ويرى أن العقل العربى حين بحث فيها قد أضاع جزءا من برامته ، وودعهم للزخافات فيما لرى ليس إلا تسجيلا صادقا فى معظمه للوالت الشعرى وتبقى مهمة الضير التى حاولوا جاهدين الوصول إليها لمراسل الفكر العربى المتأخرة فنعلمنا أن نحلل ونبرر لا أن نحدف ونعيب .

الشعر الأوربي أيضاً فيه ما يسمونه بالاحلال Substitution فتراهم كما يقول الدكتور مندور : « يضعون مقطعا أسبرنديا محل مقطع داكيتلى أو مقطع ايامبى . وفى الشعر الأوربي والعربى معا لا يغير هذا الاحلال من اسم التفعيل الاصلى . واذن فكل الأشعار من هذه الناحية لا تختلف فى شيء <sup>(١)</sup> وإذا كانت الزحافات والعلل ضرورة أو مطلباً من مطالب موسيقى الشعر فهما بحاجة إلى سعى دائم لفهمهما وتفسيرهما .

ونحن محتاجون إذا إلى دراسة هذه الظاهرة ولكى تكون الدراسة شاملة فإنها لن تقام على بناء تجريدى وحده يكتفى بمعطيات فرضية لا يمكن إخضاعها لتطبيق . ولن تقام أيضاً على بناء واقعى وحده يغفل ما للمعطيات النظرية من قدرة على الإبداع . لكنها ستقام على تمارج كامل بينهما لأن أى إحساس واقعى مهما أوغل فى واقعيته يحمل فى كينونته تجريدا نظريا فكما كان المنظور مقيما لواقع لم يكن له وجود ! وكما كان الواقع مثيرا لمنظور تجريدى لم يك مدركا قبل ذلك ! ومن هنا فسوف نتسامح فى تصور مجموعة من الافتراضات ما دامت هذه الافتراضات يمكن أن تحقق لها بيئة واقعية من موسيقى الشعر العربى . وسوف نناقش بعض أفكار تجريدية تعبر عن كلية النظام كذلك العلاقة القائمة بين فكرة الدوائر الخليلية التى أشبعها البعض هجوما ونقداً قائلاً بضالة قيمتها ومحدداً هذه الضلالة بمدى فائدتها للمتعليم والمعلم لموسيقى الشعر أو لتلقى الشعر ومنشئة . وقد قلنا نحن لا نعلم ظاهرة وإنما نرصد ونفسر . كما يتضح من خطوات البحث .

إن الفكرة التى تحرك بحثنا تدور حول ما يلى : كيف تكون الزحافات والعلل تغيرات تطراً على النظام المفروض بالنقص أو بالزيادة ومع ذلك لانحس

(١) فى الميزان الجديد - للدكتور محمد مندور ص ٢٢٨ .

فى وجود معظمها بخلل فى الإيقاع وذلك بالرغم من خروج هذه التغيرات عن الإطار الموسيقى المفترض ! لقد زيد عنصر وحذف آخر وبحساب الكم لا بد من خلل ما فى النظام الموجود . هذا الخلل يجب أن يدرك وبحس فى فن أساسه التذوق السمعى ، لكن الغريب أن الذوق السمعى لا يعيب ذلك النقص أو تلك الزيادة بل يكاد لا يحسهما فكيف كان ذلك ؟ هذا هو السؤال الذى نحوى إجابته قدرة على اكتناء الأساس الشعرى ومن ثم كان لزاما أن تثار هذه الأمور مجتمعة . فهل يتأتى للكم إذا جعلناه مفسرا للإيقاع الشعرى تفسير هذه الظاهرة ؟ هل يتأتى للنبر وهو فرضية تلح على كثير من الدارسين تفسيرها . هل يتأتى للمدى الزمنى أن يكون وسيلة أيضا للتفسير ؟ هل يمكن أن تكون هذه الظاهرة نتيجة أخطاء الرواة فى تسجيل الشعر ومن ثم فهى أمر رائد على الإيقاع حيث لم تكن مطلبا للشاعر بل خطأ من الراوى ؟ هل يمكن ألا يقف التفسير عند حدود فرض بعينه أو أن الأمور تتشابه لحل هذه الفكرة . هل وهل ! فكل هذه الأمثلة فروض واجبة تحتاج إلى بحث واستقصاء تستخدم فيه معطيات علوم كثيرة أيا ما كان صاحب هذه المعطيات من القدامى أو المحدثين .

لقد وسمت الزحافات والعلل لدى العروضيين بأن منها ما يستحسن ومنها ما يقيح ولن يستحسن زحاف إلا إذا كان شعره مقبولا وكان ذا إيقاع منتظم .

فكيف تأتى ذلك الوقع مع وجود ذلك الزحاف ؟ كذلك لن يقيح زحاف إلا إذا رفض شعره لاختلال وقعه فلاى مدى يمكن أن يرفض الإيقاع الموسيقى للبيت أمثال هذا الزحاف ؟ ذلك مطلب يحتاج إلى محاولة جادة للتفسير . ولكن هل يقف التفسير عند رصد التفعيلة وحدها أو الشطر أو البيت أو القصيدة ؟ احتمالات لعل البحث فى أبوابه وفصوله يدرك جواب بعضها نحن خلال محاولاته لدراسة هذه الظاهرة فإلى البحث لعل التوفيق فى التفسير يكون ميسمه وهده .

## الباب الاول

# مفهوم الزحافات والعلل

ويحتوى على فصلين :

الاول : الزحافات والعلل لدى دارسى العربية - عرض وتسجيل .

الثانى : فهم الزحافات والعلل من خلال الدوائر .





## الفصل الاول

الزحافات والعلل

لدى دارسى العربية عرض وتحليل



حين نحاول فهم مصطلحي الزحاف والعلّة مركزين على الدلالة اللغوية وحدها فإننا نخرج قبل البحث بإيعاء يسم الظاهرة بالرفض وعدم القبول وإذا كان جزء من الزحاف متفقاً فى دلالاته مع ذلك المفهوم اللغوى فإن جزءاً آخر كبيراً ينأى عن هذا المفهوم . ففى دلالاته اللغوية يقول بعض العروضيين : « وسمى هذا التغير زحافاً ، ووحقاً لما يحدث فى الكلمة من الإسراع بالنطق بحروفها لما نقص منها مأخوذ من قولهم زحف إلى الحرب إذا أسرع النهوض إليها قال امرؤ القيس :

فأقبلت رَحَقاً على الركبتين      ثوباً نسيْتُ وثوباً أجزُّ<sup>(١)</sup>

ولعل فى دلالة البيت السابق ما يوحى بأن التغير نقص حدث عن طريق الإسراع المعيب . أن استخدام العروضيين لفظ الزحاف يشعر كما يقول الدكتور عبدالله الطيب : « بأنهم رأوه من قرئ الخلل ، إذ أصل الزحاف من زحف البعير إذا أعيا فجر فرسته فكان الشاعر عندهم أصابه أعيا فجر فرسن كلامه جراً ليكمل التفعيلة وأحسب أنهم أرادوا هذا الاصطلاح أول الأمر لأمثال قول الاخطل :

مفترش كافتراش الليث كلكله      فوقعة كائن فيها له جزرٌ  
وقول امرئ القيس :

ألا ربُّ يوم لك منهنّ صالح      ولاسيّما يوم بدارة جلجل

ثم اضطروا إلى إطلاقه على غيره مما يشبهه من مخالفة المقاطع للتفعيلات التى لا يظهر أمره لأذن العروض<sup>(٢)</sup> .

(١) اللّيون الغامضة فى تجايب الرامزة ص ٧٨ .

(٢) المرشد فى فهم أشعار العرب جـ ٣ ص ٨١٦ ويقول فى الهامش « على أن هذا الوصف لا يخلو من إدراك عميق لحقيقة الزحاف الموسيقية من جانبهم إذ كأنهم فعلوا إلى أن التفتة فى ذات نفسها تامة وأن تلك المقاطع مزاسفة » .

إن ما عرضه الدكتور الطيب يعطى إحياء بأن الدلالة اللغوية واكبت مجموعة من الزحافات المفروضة أساساً والتي هي من قبيل الأعياء ثم كان التعميم لذلك المصطلح بعد ذلك غير مواكب لكل زحاف ، هذا التعميم فى إطلاق المصطلح يتضح أمره من خلال فكر علماء العربية الذين يرون الزحاف رؤيتين : رؤية بينة الحسن وهى منوطة بالاتزان والانسجام الموسيقى ورؤية قبيحة وأحسبها قرينة التفكك والاضطراب . يقول ابن رشيق : « ومنه أعنى الزحاف ما يستحسن قليله دون كثيره كالقبل اليسير والفلج والثلغ »<sup>(١)</sup> وكل هذه الأمور دلالات جمالية . ويقول أيضاً : « ولست أحمل أحداً على ارتكاب الزحاف إلا ما خفّ منه وخفى ولو أن الخليل يرحمه الله - وضع كتاب العروض ليتكلف الناس ما فيه من الزحاف ويجعلوه مثالا دون أن يعلموا أنها رخصة أتت بها العرب عند الضرورة لوجب أن يتكلف ما صنعه من الشعر مزاحفاً ليدل بذلك على علمه وفضل مانحا إليه »<sup>(٢)</sup> .

ليس فى هذا النص لابن رشيق ما يوحى بالرفض المطلق للزحاف لأنه زحاف معيب خارج عن النظام بل للإفراط فى استخدامه والإطلاق فيه فهو رخصة جاءت لضرورة عند العرب فواجب إذا أن يتبع فى أمره ما جازا به . وإذا كان مدار صحته مبني على هذا الأساس فما أكثره ومن ثم ما أحقه أن يستخدم ويصبح ذا عطاء يحتاج إلى تفسير يوضح قيمته الموسيقية . لقد كان صاحب العيون الغامزة أوضح رأياً فيما يتصل بالزحاف . يؤكد ما نراه ، حيث يقول عنه « فتارة يكون حسناً وتارة يكون صالحاً وتارة قبيحاً فالحسن ما كثر استعماله وتساوى عند ذوى الطبع السليم نقصان النظم به وكماله كقبض فعولن فى الطويل والقبيح ما قل استعماله وشق على الطباع السليمة احتماله

(١) المجلد ١ ص ١٣٩ .

(٢) السابق ج ١ ص ١٥٠ .

كالكف فى الطويل ، والصالح ما توسط بين الحالين ولم يلتحق بأحد النوعين كالقبض فى سباعى الطويل . . . فينبغى للشاعر أن يستعمل من ذلك ما طاب ذوقه وعذب سوقه ولايسامح نفسه فيعتمد الزحاف المستكره اتكالا على جواره ، فيأتى نظمه ناقص الطلاوة قليل الحلاوة ، وإن كان معناه فى الغاية التى تستجداد - اللهم إلا أن يستعمل من ذلك ما قل وخف عند الحاجة والاضطرار»<sup>(١)</sup> .

ويدل هذا النص وإن كان فيه تعميم على أن الزحاف ليس معظمه معيبا وأن مدار الصواب راجع إلى تساويه مع الصورة الكاملة غير المزاحفة وأن الحكم بهذا الصواب أمره ملك ذوى الطبع السليم حين يقبلون بعض المزاحفات دون إحساس منهم بإضطراب الإيقاع . ومن هنا كانت قدرة الزحاف متروكة للشاعر يستعمل منها ما طاب ذوقه وعذب سوقه أى ما وافق الإيقاع الموسيقى .

ويؤكد ذلك ما رآه صاحب العيون الغامزة من « لو أن ناظما نظم قصيدة من بحر الطويل والتزم فى جميع أبياتها قبض الجزء الخماسى حيث وقع لم يكن ذلك مخرجا لها عن أن تكون من ذلك البحر مع أنك لاتكاد تجد عربيا يلتزم قبله»<sup>(٢)</sup> .

وإذا كان حديثنا منصبا على رفض دلالة الزحافات اللغوية حين تتخذ تعميما لما يدور تحت هذا المصطلح من قضايا فمن الأولى أن نرفض الدلالة اللغوية التى ينطلق بها مصطلح العلل فما أبعد ما يدور تحت هذا المصطلح من تصور العلة والمرض فمعظم العلل الواردة فى قصيدة الشعر محكوم عليها

---

(١) العيون الغامزة ص ٨٦ .

(٢) العيون الغامزة ص ٢١ .

بالإلزام وإذا كان من خاصة العلة اللزوم فما أحسب أن أمرا لارما ومطلوبا  
يوسم بالضعف وهذا مخالف لكونها مطلبا من مطالب الإيقاع في البيت .

اللغة في واد والمصطلح في واد . ومن ثمّ لن يكون مصطلحنا اذن دليل  
اعياء ولاضعف لأننا بسبيل رصد للظاهرة ما وافق منها الانسجام بررنا انسجامه  
وما نافرنا بررنا أيضا ورفضه ونفرتنا فليترك الآن دلالة اللغة ولنذهب إلى  
مصطلحنا لتأخذ عملا لظاهرة تابعها دارسو العربية رصدا وتفسيرا وسوف  
نحاول الآن عرض الزحافات والعلل الواردة حسنه كانت أو قبيحة لنكون على  
بيننا من أمرنا حين نبدأ الفهم والتفسير وسوف نستخدم في حديثنا التالي  
التفعيلة نموذجاً للمزاحقة والصحة مع علمنا بأن اتصال الزحاف والعللة بالبحر  
والبيت أكد من اتصالهما بحدود التفعيلة مفردة منعزلة . وسوف نحمل عرضنا  
التالي مستخذا طريق العروضين في التقسيم حيث يبدأون أولا بالزحافات ثم  
يشنون بالعلل ثم بعد ذلك يأتون بالعلل الجارية مجرى الزحاف وأخيراً الزحافات  
الجارية مجرى العلل .

### فإلى القسم الأول المسمى بالزحاف :

وهو تغيير ثوانى الأسباب في التفعيلة<sup>(١)</sup> فلو فرضنا أن تفعيلة ما مكونة من  
سببين خفيفين ووترد مجموع كمستعلن فإن التغيير الحاصل للسببين ( مس )  
و ( تف ) الخاص بساكنيهما لموسوم بالزحاف والمراد بالسبب هنا خفيفا كان أو

---

(١) التعريف السابق هو ما ارتضاه بعض الخلق . وقد عرف الزحاف بتعريفات أخرى غير هذه وكلها  
مدخول كما يقول اللطاعي . فقل هو تغيير لايلزم ولايكسر الوزن . وقيل تغيير علمه أحسن من  
وجوده وذلك منقوض كما يرى اللطاعي بقضى فعلون التي قبل الضرب الثالث من الطويل فاته  
أحسن من عدم القضى اتفاقا وكذلك مزاحقة مقعولات في السرح قبل ضربها مستعلن . . وقيل فيه  
هو الذى وجوده في الشعر أكثرى . . وقيل هو حذف ساكن السبب الخفيف . . فهذه عدة تعريفات  
جمعها صاحب العيون الغامزة وحاول نقضها وارفضى التعريف الذى أتينا به . راجع العيون الغامزة  
ص ٩٧ . بتصرف .

ثقيلا كما يراه العروضيون هذا التغيير الذى يعترى مثنوائى الأسباب يكون تارة بإسكان الثانى المتحرك وتارة بحذف الثانى الساكن أو المتحرك والزحافات منها ما هو مفرد ومنها ما هو مزدوج وسوف نرصدها الآن بادئين بالزحاف المفرد أولا ثم المزدوج ثانياً والزحاف المفرد منه ما يعترى ثانى الجزء وهو :

(١) الإضممار : عبارة عن إسكان الثانى المتحرك من الجزء<sup>(١)</sup> - أى من التفعيلة - وإنما سمي مضمرا كما يرى التبريزى « لأنك أخذت حركته وتركته ساكنا - ومتى شئت أعدت الحركة فصار إلى ما كان عليه فشبّه بالاسم المضممر الذى متى شئت أظهرت ومتى شئت أضمرت »<sup>(٢)</sup> وهو فى دلالة اللغوية يعبر عن الإخفاء . . وقيل مأخوذ من قولك « أضمرت البعير جعلته ضامرا مهزولا »<sup>(٣)</sup> . والمناسبة أن « حركة الجزء لما ذهبت وأعقبها السكون ضعف بسبب ذلك فشبه بالضمائر المهزول »<sup>(٤)</sup> . ودلالة ما سبق تعطينا إيحاء بأن الإضممار إخفاء للحركة فلماذا لم يستخدم تمييز التسيكين ؟ لعل هناك فرقا صوتيا بين الإسكان والإضممار يقال إن الإخفاء هنا إخفاء للحرف الذى يتحمل الحركة ويبدو ذلك من قولهم « لما كانت حركة الحرف تميزه وتظهره وأسقطت كان إسقاطها إخفاء لبعض الحروف فسمى لذلك اضممارا »<sup>(٥)</sup> وليس يغنى هذا التفسير فى حسابنا لأن الإخفاء هنا منوط بالحرف . والصوت قرين اللغة لاقترين الوزن .

وينخص الإضممار تفعيلة واحدة هى تفعيلة الكامل متفاعلين كما يظهر فى

---

(١) راجع العقد الفريد ج ٥ ص ٤٢٦ . والعمدة ج ٢ ص ٣٠٥ الكافى فى العروض والقوافى ص ٥٩ .

(٢) الكافى فى العروض والقوافى ص ٥٩ - ٦٠ .

(٣) العيون الغامزة ص ٨١ .

(٤) العيون الغامزة ص ٨١ .

(٥) السابق ص ٨١ .

الجدول التالي (١) :

	نوعها	حركاتها وسكتاتها	مقاطعها	وحداتها															
الضعيلة قبل المزاحفة	مُتَافِلَين	o // o // o	<table><tr><td>م</td><td>ت</td><td>قا</td><td>ع</td><td>لن</td></tr><tr><td>ص</td><td>ص</td><td>ص</td><td>ص</td><td>-</td></tr><tr><td>ح</td><td>ح</td><td>م</td><td>ح</td><td>ص</td></tr></table>	م	ت	قا	ع	لن	ص	ص	ص	ص	-	ح	ح	م	ح	ص	فاصلة صغرى + وقد مجموع
م	ت	قا	ع	لن															
ص	ص	ص	ص	-															
ح	ح	م	ح	ص															
الضعيلة بعد المزاحفة	مُتَافِلَين	o // o // o	<table><tr><td>مت</td><td>قا</td><td>ع</td><td>لن</td></tr><tr><td>-</td><td>-</td><td>ص</td><td>-</td></tr><tr><td>ص ح ص</td><td>ص م</td><td>ح</td><td>ص ح ص</td></tr></table>	مت	قا	ع	لن	-	-	ص	-	ص ح ص	ص م	ح	ص ح ص	بيان غفيلان + وقد مجموع			
مت	قا	ع	لن																
-	-	ص	-																
ص ح ص	ص م	ح	ص ح ص																

(ب) الحُجْن : عبارة عن حذف الثاني الساكن من ثاني الضعيلة<sup>(٢)</sup> والحُجْن في اللغة « أن يجمع الرجل ذيل ثوبه من أمامه فيرفعه إلى صدره فيشدّه هناك

(١) في هذا الجدول والجدول التالي تمثل الضعيلة مزاحفة وغير مزاحفة من خلال حركاتها ومسكاتها ومن خلال تصورها المقطعي كما يراه المستشرقون وكما يصوره علماء اللغة للمحدثون ومن خلال وحداتها لدى العروضيين . والمقطع القصير المكون من حرف واحد فقط والذي يشله الميم من كلمة مُتَافِلَين يرمز له بعدة رموز بالشرطة المائلة (/) ويرمز (u) كما هو مألوف لدى المستشرقين وترجمته الصوتية بـ ( ص ح ) والصاد رمز للصامت والهاء رمز للحركة الطويلة . والمقطع المتوسط المكون من حرفين يرمز له بالشرطة المائلة والساكن (o /) ورمزه المألوف لدى المستشرقين (-) وترجمته الصوتية تختلف بحسب نوعه فإن كان مُغْلَقًا مقلداً كالكلمات (مِنْ عَن - لم) كان رمزه (ص ح ص) . وإن كان مفتوحاً مثل الكلمات (يا / لا / قا) كان رمزه (ص م) والميم إشارة للحركة الطويلة . والمقطع الطويل المغلق أو المقترح ومداره في النهاية يرمز له في الكلمات بكسر وذوق وعمود الموقوف عليها صوتياً (ص ح ص ص) . وفي الكلمات «لَمْ مَانْ صوتياً (ص م ص) .

(٢) راجع العقد جـ ٥ ص ٤٢٦ . والعملة جـ ٢ ص ٣٠٤ .



على شيء يجعله فيه ، ويقال حين الخياط الثوب إذا ضم ذيله إليه<sup>(١)</sup> .  
 ووجه الشبه أن التفعيلة لما حذف ثانيها وانضم بذلك أولها من ثالثها شبه  
 ذلك بالثوب إذا خين . والخين قرين تفعيلات أربع . فاعلاتن . فاعلن .  
 مستفعلن . مفعولات . ولكون هذه التفعيلات عنصرًا أساسيًا في كثير  
 من البحور يكون الخين ظاهرة تعترى كثيرًا من البحور .

نوعها	حركاتها وسكناتها	مقاطعها	وحداتها
الضميمات قبل المتراسة	فاعلاتن	ol ol ol ص ٢ ص ج ص ٢ ص ح ص	سبب غليل + ولد مجموع + سبب غليل
	فاعلن	ol ol ص ٢ ص ج ص ٢ ص ح	سبب غليل + ولد مجموع
	مستعملن	ol ol ol ص ٢ ص ج ص ٢ ص ح ص	سيان غليلان + ولد مجموع
	مفعولات	ol ol ol ص ٢ ص ج ص ٢ ص ح ص	سيان غليلان + ولد مفروق
الضميمات بعد المتراسة	ثلاثين	ol oli ص ٢ ص ج ص ٢ ص ح ص	فاصلة صغرى + غليل
	ثلاثين	oli ص ٢ ص ج ص ٢ ص ح ص	فاصلة صغرى
	مستعملن	ol ol ص ٢ ص ج ص ٢ ص ح ص	وكتان مجموعان
	مفعولات	ol ol ص ٢ ص ج ص ٢ ص ح ص	وكت مجموع + ولد مفروق

(١) العمود الفائز ص ٨١ .

(ج) الوقص : يعرفه صاحبا العقد<sup>(١)</sup> والعمدة بأنه ما ذهب ثمانية المتحرك ويتأكد ذلك من قول صاحب العقد :

« وان وجدت الثانی المنقوصا مُحَرَّكَاً سميتهُ الموقوصا »<sup>(٢)</sup>

وحول الرابطة بين دلالة اللغوية والاصطلاحية يقال أن الوقص لغة « قصر العنق ، وهو أيضاً كسرهما ومنه قولهم وقص الرجل إذا سقط عن دابته فاندقت عنقه . فكأن الجزء لما سقط ثمانية المتحرك شبه بما اندقت عنقه لأن الثاني من الجزء بمنزلة العنق »<sup>(٣)</sup> لكن صاحب العيون الغامزة يدير نقاشاً حول طبيعة الزحاف هل هو حذف للمتحرك الثاني أو أنه تسكين لذلك المتحرك ثم حذف له .

في نقاشه يؤكد أن خلافاً دار حوله إذ يقول : « واعلم أن من العروضيين من نقل عن الأكثرين أن الوقص دخول الحين على الاضممار وأن الأقلين هم القائلون : « من أنه حذف الثاني المتحرك »<sup>(٤)</sup> ومن قال «<sup>(٥)</sup> فإنه دخول الحين على الاضممار يؤكد رايه بأنه لو كان المتحرك هو المحذوف منه ابتداءً لجاز في متفاعلات الخيل إذ لا مانع حيثئذ منه وليس ذلك بمتحقق في رايه لعدم إمكان قبول ثلاث علل حيثئذ معاً هي الحين والاضمار والطى .

غير أن السفاقي يتخذ الرأي المخالف لعدم إمكان زحاف الخيل . فالخيل اجتماع حين وطى لا وقص وطى ويرى صاحب العيون الغامزة أن الدليل حجة عليه لوجود جزأى الحين والطى . ويرى أيضاً أن الخيل مرفوض في متفاعلات

(١) راجع العقد ج ٥ ص ٤٢٦ والعمدة ج ٢ ص ٥٠٣ .

(٢) العقد ج ٥ ص ٤٢٦ .

(٣) العيون الغامزة ص ٨٢ .

(٤) السابق ص ٨٢ .

(٥) السابق ص ٨٢ بصرف .

لأن العلة كما يرى « فى امتناع الحبل مركبة وهو ما يؤدي إليه من حذف حرفين أحدهما متحرك ، وكراهية اجتماع أربع حركات » (١) .

هذا النقاش الذى أورده صاحب العيون الغامزة فى تعريف الوقص أهو حذف للحركة وحدها فى متفاعلين بأن تتحول إلى مفاعلين أو أنه حذف للحركة بعد تسكينها بأن تتحول مفاعلين إلى متفاعلين ثم إلى مفاعلين وأيا ما كان الخلاف بين التصورين فإن المقارنة بين الصورة الكاملة ( متفاعلين ) والصورة المزاحفة ( مفاعلين ) يظهر لنا أن المحلوف متحرك لا ساكن ، لأن فرض الإسكان ثم الحذف غير موجود فهل فى ذلك الاعتبار ما يوحي بأن التغيير منوط بالسبب إذا كان خفيفا ومن ثم تحول الثقيل إلى خفيف . ليس فى هذا رأى ما يوحي بأن صاحبه ربما قصد التسوية بين مستفعلين ومتفاعلين ومن ثم لعله تصور تقاربا كبيرا بين بحر الكامل وبحر الرجز !

نوعها	حركاتها وسكناتها	مقاطعتها	وحداتها
قبل للمزاحفة	مفاعلين o// o//	<p>م    ت    ث    ع    لن</p> <p>ص ح    ص ح    ص م    ص ح    -</p>	فاصلة صغرى + وقد مجموع
بعد للمزاحفة	مفاعلين o// o//	<p>م    ث    ع    لن</p> <p>ص ح    ص م    ص ح    -</p>	وثلاثان مجموعان

(١) صاحب الكافى يرى أيضا هذا رأى حيث يقول بعد الإصرار للمفاعلين : « يجوز إذا صار مستفعلين أن يحذف سيبه فيبقى مستفعلين فينتقل إلى مفاعلين ويسمى مؤقوصا والمؤقوص ما سكن ثانيا بعد سكنه وهو مفاعلين فى الكامل » الكافى ص ٦٤ .

وما يعترى رابع الجزء من تغيير يمثله وحاف واحد هو :

الطى .. ويعرف بأنه عبارة عن حذف الرابع الساكن<sup>(١)</sup> وهذا الزحاف قرين  
تفعيلة واحدة هي مستعلن ولقد سمي بذلك لأن الحرف الرابع من الجزء  
السباعى واقع وسطه ، فإذا حذف التقت الحروف التى قبله بالحروف التى بعده  
فأشبه الثوب الذى يطوى من وسطه ومقابلة طى الثوب من وسطه بطى  
التفعيلة ترىنا أن الساكن المحذوف وسط فيها لأنه رابع فى السباعية مستعلن .

مستعلن	o// o/ o/	م	ف	ع	لن	سيان خفيفان + وتد مجموع
		-	-	u	-	
		ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	
متعلن	o/// o/	م	ث	ع	لن	سبب خفيف + فاصلة صغرى
		-	u	u	-	
		ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	

والزحاف الذى يعترى خامس التفعيلة هو :

(١) العصب : هو تسكين الخامس المتحرك<sup>(٢)</sup> من التفعيلة ويجوز فى كل  
مفاعلتين إلا التى فى الضرب الأول من العروض الثانية<sup>(٣)</sup> أى إذا كانت  
عروض بحر الوافر مجزوءة وضربها مجزوءة مثلها . وإنما سمي التغيير  
عصبا بالصاد المهملة لأن حركة الحرف اعتصبت منه فمنع أن يتحرك وكل  
شيء عصبت فمنعته الحركة فهو معصوب .. أننا حين ندرك تحديد العصب

(١) راجع العقد ج ٥ ص ٤٢٦ والمعلقة ج ٢ ص ٣٠٤ . والكافى ص ٤٤ والبيون الغامزة ص ٨٣ .

(٢) راجع العقد ج ٥ ص ٤٢٦ والمعلقة ج ٢ ص ٣٠٢ .

(٣) الكافى ص ٥٣ بتصرف .

فى بحر الوافر رافضين دخوله فى صورة من صورته نكون بحاجة إلى البحث عن أساس للمنع هل مرده الاستقراء أو أن قيما موسيقية تحمل فى ذاتها تفسير هذا الأمر . لقد أطلق على الاضمار سابقا خفاء الحركة فلماذا لم نعط العصب هنا سمة الخفاء مع أن الاسكان فيهما واحد والفرق أن الأول ثان والثانى رابع !

(ب) القبض : وهو ثانى وحاف يعتري خامس التفعيلة وهو حذف الخامس الساكن<sup>(١)</sup> فيجوز فى كل فعولن إلا التى فى ضرب البيت الثالث أن تسقط نونه فيبقى فعولٌ ويسمى مقبوضا ، ويجوز فى كل مفاعيلن إلا التى فى الضرب أن تسقط ياؤه فيبقى مفاعِلن ويسمى مقبوضا<sup>(٢)</sup> .

وعلى هذا فالقبض داخل فى تفعيلتين هما فعولن مفاعيلن والتفعيلتان قرينتا بحر الطويل معا أما فعولن وحدها فقرينة المتقارب ومفاعيلن قرينة «الهمز» فالخامس المتحرك حذفه قبض ويوجد استثناء لفعولن التى فى ضرب البيت الثالث حيث تبقى غير مقبوضة .

ويقول صاحب الكافى : « وأعلم أن الأحسن فى الضرب الثالث من هذا البحر أن تكون فعولن التى قبل الضرب نحيى فعول مقبوضة لأن هذا البحر بنى على اختلاف الأجزاء اعنى كون أحدهما خماسيا والآخر سباعيا ، فلما تكرر فى آخره جزءان خماسيان قبض الأول ليكون فيه رباعى وخماسى فيكون على أصل ما بنى عليه من الاختلاف<sup>(٣)</sup> .

فكرة ذكية فى قبض فعولن فى هذا الضرب الثالث لكى لا يتصور التماثل

(١) راجع المقد ج ٥ ص ٤٢٦ . والمعلقة ج ٢ ص ٣٠٤ .

(٢) الكافى ص ٢٢ .

(٣) للمرجع السابق ص ٣٠ .

فى البحر حين تكون كثرة الحماسى غير موحية باختلاف التفعيلتين ومن ثم كان القبض بتجاوب الرباعى مع الحماسى <sup>(١)</sup> .

أما صاحب العيون الغامزة فيقول فى القبض دون استثناء « وسمى التغيير الثانى قبضا لانقباض الصوت بالجزء الذى يدخله ، وذلك لأنه يدخل فعولن ومفاعيلن ليس إلا » <sup>(٢)</sup> . ويحاول أن يبين سر القبض بقوله : « فإذا حذفت النون من الأول والياء من الثانى انقبض الصوت عن الغنة التى كانت موجودة مع النون ، وعن اللين الذى كان موجودا مع الياء » <sup>(٣)</sup> . وفى تفسيره ذلك المنوط بالغنة ينسب أنه يتحدث عن التفعيلة وحدها بعيدا عن مقابلها فى الشعر الذى ليس بلامزم أن يكون نونا أو باء فذلك تفسير لما فى الميزان لا الموزون ! وأيا ما كان الأمر فإن المفهوم لدينا الآن أن القبض وحاف يعترى خامس التفعيلة بالحذف وهو موجود فى فعولن ومفاعيلن .

مفاعيلن	o/ o/ o/	م ص ح	ط ص م	ح ص م	لن -	وتد مجموع + مبيان غليقان
فعولن	o/ o/	ف ص ح	و ص م	و ص ح	لن -	وتد مجموع + سبب غليقان
مفاعيلن	o/ o/	م ص ح	ط ص م	ع ص ح	لن -	وتدان مجموعان
فعولن	o/	ف ص ح	و ص م	و ص ح	ل ص ح	وتد مجموع + متحرك <sup>(٤)</sup>

(١) هذه مقولة تؤكد فكرة لنا عن التماثل والتركيب سوف نعرضها بعد ذلك .

(٢) العيون الغامزة ص ٨٣ .

(٣) العيون الغامزة ص ٨٣ .

(٤) التصور هنا إفرادى .

(ج) **العقل** : سمي التغيير الثالث عقلا أخذاً له من العقل ومعناه المنع ، ومنه عقلت البعير ، لأنه إذا عقل منع من الذهاب والعقل هو حذف الخامس المتحرك<sup>(١)</sup> ويخص تفعيلة الوافر مفاعلتن وحين تحذف هذه اللام يمتنع أن تحذف نون مفاعلتن حذراً من اجتماع أربعة متحركات في توالى البيت إذا جاء بعد التفعيلة مفاعلتن أخرى مبدؤة بـ (تد مجموع<sup>(٢)</sup>) فيكون التصور المرفوض (مفاعتَ مفا ) أى ( // ٥ / // ٥ ) .

وصاحب الكافي<sup>(٣)</sup> يورد تصوراً للفعل يرى فيه الزحاف من خلال طريقين كما فعل مع الوقص إذ يعتبره صورة مأخوذة من العصب كما كان الوقص من الاضممار فيرى أن مفاعلتن إذا صارت مفاعلتن يجوز أن تحذف ياؤه فيبقى مفاعلتن ويسمى معقولا فالمعقول عنده ما سقط خامسه بعد سكونه والمناقشة التي أدبرت مع الوقص توضح أمر هذا التصور في العقل فهل في ذلك إحياء بقرب تفعيلة الوافر من الهزج بمعنى أن تتصور الوافر من الهزج ؟ لعل في ذلك الإحياء ما يوحى بصحة التلاقي بينهما .

مفاعلتن	all al	م ص ح	ق ص م	ع ص ح	ل ص ح	ن ص ح	وتد مجموع + فاصلة صغرى
مفاعلتن	al al	م ص ح	ق ص م	ع ص ح	ل ص ح	ن ص ح	وتلآن مجموعتان

(١) المقد ج ٥ ص ٤٧٦ ، العملة ج ٢ ص ٣٠٤ ، العيون الغامزة ص ٨١ .

(٢) العيون الغامزة ص ٨٤ .

(٣) الكافي ص ٥٣ .

ويأتى الزحاف المفرد الأخير خاصا بسابع التفعيلة وهو :

الكف : والمكفوف ما سقط سابعه الساكن<sup>(١)</sup> وسمى كفا أخذا له من كفة القميص وهو ما يكف من ذيله فكان الجزء لما حذف آخره شبه بالثوب : إذا كف طرفه ويخص الكف تفعيلة مفاعيلن<sup>(٢)</sup> .

مفاعيلن	al / ol / oll	م ص ح	ن ص م	لن ص ح ص	وتد مجموع + سبب خفيف
مفاعيل	/al ol/	م ص ح	ن ص م	ل ص ح	وتد مجموع + وتد مفروق

بزحاف الكف تنتهى الزحافات المفردة وتأتى إلى الزحافات المزدوجة ومن مسمياتها ندرك مدى وهنها وضعفها لأنه إذا أمكننا تحمل تغيير واحد فى بنية التفعيلة فما أصعب أن نتحمل تغييرين فيها إذ لو فرضنا أن التفعيلة السباحية تحمل تغييرين فكيف يقبل الذوق ذلك حين تتوالى فى بحر واحد ! هذه الزحافات هى :

(أ) الخليل : والمخبول ما حذف ثانية ورابعه الساكتان<sup>(٣)</sup> كما إذا حذفنا سين مستعملن المجموعة التوتد بالخبين وفاءه يالطى فصارت متعلن ودلالة الخليل

(١) العقد جـ ٥ ص ٤٢٦ والعملة جـ ٣ ص ٣٠٤ والكافى ص ٣٦ .

(٢) مفاعيلن تفعيلة مفردة فى الهزج مركبة فى الطويل والكف هنا منوط بالبحر فإذا حسن فى الهزج فهو فيح فى الطويل .

(٣) العقد جـ ٥ ص ٤٢٦ ، العملة جـ ٢ ص ٣٠٤ العيون الفائزة ص ٨٥ .



اللغوية مأخوذة من الخبال وهو الفساد والاختلال ، يقال يدُ مخبلة إذا كانت مختلة معتلة فكان التفعيلة حين حذف ثانيها ورابعها شبهت بالذى اعتلت يدها .

مستعلن	ol ol ol	مس	تد	ع	لن	سبان خفيفان + وقد مجموع
		-	-	u	-	
		ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	
متعلن	ol///	م	ت	ع	لن	فاصلة كبرى
		u	u	u	-	
		ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	

(ب) الخزل : وهو ما حذف رابعه الساكن وأسكن ثانيه المتحرك<sup>(١)</sup> أى ما اجتمع فيه طى وإضمار وذلك لا يكون إلا فى مستغعلن ومعناه القطع ومنه سنام مخزول إذا قطع لما يصيبه من الدبر فكان التفعيلة لما تكرر عليها الاعلال شبهت بالسنام الذى أصابه النبر ثم قطع فاجتمع عليها اعلالان وقد يرد ذلك المصطلح بالجيم بدلا من الخاء أى الخزل ومنه سنام مخزول ومجزول بمعنى<sup>(٢)</sup> .

(١) المقذ ج ٥ ص ٤٢٦ ، الممفة ج ٢ ص ٣٠٥ ، الميرن الفاهرة ص ٨٣ .

(٢) الكافى ص ٦٤ .

متفاعِلن	o// o//	م	ت	قا	ع	لن	فاصلة صغرى + وتد مجموع
		ص ح	ص ح	ص م	ص ح	ص ح	
مُتَعَمِّلن <sup>(١)</sup>	o// ol	مت	ف	ع	لن		سبب خفيف + فاصلة صغرى
		ص ح	ص ح	ص ح	ص ح		

(جـ) الشكل : وهو ما ذهب ثانيه وسابعه الساكنان<sup>(٢)</sup> بمعنى أن يجتمع فى التفعيلة الواحدة الحُبن والكف معاً مثل فاعلاتن مجموعة الـوتد بحذف ألفها بالحُبن ونونها بالكف فتصير فعلاً وشبه ذلك بالدابة التى شكلت يدها ورجلها كما يقول صاحب العيون الغامزة لأن الجزء يمتنع بذلك من انطلاق الصوت به وامتداده كما تمتنع الدابة بالشكل من امتداد قوائمه فى عددها وهذا الشكل فى المديد والرمل أما فى بحر الخفيف فإنه يخص مستفعِلن لافاعلاتن<sup>(٣)</sup> حيث يقول صاحب الكافى يجوز فى مستفعِلن « الكل فيصير متفعِل فينتقل إلى مفاعل<sup>(٤)</sup> » .

(١) هكذا تصبح التفعيلة منهيبة مستعِلن التى للرجز .

(٢) المقد جـ ٥ ص ٤٢٦ ، العملة جـ ٢ ص ٣٠٤ - ٣٠٥ الكافى ٣٦ .

(٣) وبما رجع ذلك إلى توازن خاص يجعل فاعلاتن فى الخفيف تقبل مالا يقبله المديد أو الرمل .

(٤) الكافى ص ١١٣ .

فاعلاتن	ol ol ol	قا	ع	لا	تن	سبب خفيف + وقد مجموع + سبب خفيف
		ص م	ص ح	ص م	ص ح ص	
مفعلمن	ol ol ol	مس	قف	ع	لن	سيان خفيفان + وقد مجموع
		ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	
فعلات	l ol	ف	ع	لا	ت	فاصلة صغرى + متحرك
		ص ح	ص ح	ص م	ص ح	
مفعّل	// ol	م	قف	ع	ل	وقد مجموع + متحركان <sup>(١)</sup>
		ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	

(د) النقص .. وهو تسكين الخامس المتحرك وحذف السابع الساكن<sup>(٢)</sup> فتصبح من خلاله التفعيلة مفاعلتن مفاعلت أي أنه اجتماع الكف والعصب معا ويقول فيه صاحب الكافي : «يجوز في كل مفاعلتن إلا التي في الضرب الأول من العروض الثانية منه أن يسكن خامسه فينقل إلى مفاعيلن ويسمى معصوبا . ويجوز إذا صار مفاعيلن أن تحذف نونه فيبقى مفاعيل ويسمى منقوصا والمنقوص ما سقط سابعه بعد سكون خامسه وسمى بذلك لتوالي النقصان عليه لأن السابع والخامس هما في آخره وهو مفاعيلن<sup>(٣)</sup> ونضه يقرر استثناء من حكم الزحاف في مفاعلتن يتضح ذلك من قوله : إلا

(١) أو ما ارتفع العروضيون بالسبب الثقيل وهو وحلة فرضية لا استقلال لها .

(٢) المقبج ج ٥ ص ٤٢٦ ، الكافي ٥٣ - ٥٤ ، العمون الغامزة ص ٨٦ .

(٣) الكافي ص ٥٣ - ٥٤ .

التى فى الضرب الأول من العروض الثانية أى إذا كان النموذج على النحو  
التالى :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

فمفاعلتن الأخيرة هنا لايتورها زحاف النقص وهذا راجع فى رأى إلى أن  
التفعيلة فى قافية فلو نقص لكان لهذا النقص أن يلتزم ومن ثم يتحول الزحاف  
إلى علة لازمه . ومن الواضح أن هذا الزحاف يخص تفعيلة الوافر .

مفاعلتن	o// o//	م ص ح	ن ص م	ع ص ح	ل ص ح	ن ص ح	وتد مجموع + فاصلة صفري
مفاعلتن	o/ o/	م ص ح	ن ص م	ع ص ح	ل ص ح	ن ص ح	وتد مجموع + وتد مفروق

بزحاف النقص هذا نكون قد انتهينا من رصد الزحافات المفردة والزحافات  
المزدوجة التى تصيب الأجزاء أى التفعيلات ونحن نسميها زحاف الجزء تمهيدا  
لأننا سوف نرى فيما بعد كون الزحاف غير مرتبط فى فهمه بالتفعيلة وحدها  
ونتقل الآن إلى العلل التى تصيب الأجزاء أيضاً وفى حديثنا عن العلل نقول  
أن الرأى الاعم يسم العلة بأنها التفسير الذى لا يكون فى ثوانى الأسباب  
وصاحب العيون الغامزة يدير حواراً حول هذا الرأى يقول فيه :

« فإن قلت لاتزاع فى أن القصر من العلل وهو حذف ساكن السبب  
الخفيف من آخر الجزء وإسكان المتحرك قبله ، فهذا تغير فى ثانى السبب قطعاً  
فيلزم أن لا يكون علة ، وهو باطل ، قل هو وإن كان فيه تغيير ثانى السبب

بإسقاطه لكن ليس هذا تمام مسماه ، وإنما مسماه تغيير ثانى السبب بحذفه وتغيير أوله بإسكانه . والمراد بقولهم الزحاف تغيير ثانى السبب أى أنه تغيير الثانى فقط ، فزال الاشكال<sup>(١)</sup> . فى هذا النص يدفع صاحب العيون الغامزة توهم أن يكون القصر من الزحاف ويقبله علة وإن اختص بثانى السبب لكن الاختصاص ليس للثانى وحده بل يضاف إليه أيضاً تغيير فى أوله . وعلى هذا فنحن محتاجون فى تعريفنا إلى كلمة واحدة تضاف إلى التعريف لتصبح العلة التغيير الذى لا يكون فى ثوانى الأسباب فحسب .

ويدير صاحب العيون الغامزة اعتراضاً ثانياً يتناول الخاصية الثانية للعللة وهى اللزوم فىرى أن لزوم بعض العلل قد يتخلف لأمر عارض كما يرى فى الخزم ، ذلك لأن الخزم زيادة خارجة عن وزن البيت ثم إنَّ وسمه بالقبح ينفى لزومه . وعللنا التنى ندرسها الآن تأتى على قسمين علل زيادة وعلل نقص ، فإلى القسم الأول منها وهو علل الزيادة :

(١) الترفيل : وهو زيادة سبب خفيف على آخر الضرب من مجزوء الكامل<sup>(٢)</sup> ، والترفيل فى اللغة إطالة الدليل يقال ذيل مرفل أى مطول ومنه قولهم فلان يرفل فى ثوبه للذى يجرد ذيله رهوا ولما كانت هذه الزيادة أكثر زيادة تقع فى الآخر سميت بذلك ترفيلاً<sup>(٣)</sup> وبذا تصبح متفاعلتين فى ضرب مجزوء الكامل متفاعلتين .

تلك علة بالزيادة تلزم فى مكانها وهى خاصة بالضرب والواضح أن العلة تغيير فى تفعيلة العروض أو الضرب .

(١) العيون الغامزة ص ٩٧ .

(٢) السابق ص ٩٨ .

(٣) السابق ص ٩٨ .

فيل الاعلان	مفاعلاتن	all all	م ص ح U	ت ص ح U	ث ص ح U	ع ص ح U	لن ص ح ص -	فاصلة صغرى + وقد مجموع
بمد	مفاعلاتن	al all all	م ص ح U	ت ص ح U	ث ص ح U	ع ص ح U	لا ص ح ص -	فاصلة صغرى + وقد مجموع + سبب غنظف

(ب) التذييل : وهو زيادة حرف ساكن على وتد مجموع فى آخر الجزء<sup>(١)</sup>

ويدخل فى ضربين مجزوءين من بحرین هما الكامل والبسيط . أى يخص تفعيلتى متفاعلتين ومستفعلن ويؤثر العروضيون أن يكون الحرف الزائد نونا قياسا على زيادة التنوين فى آخر الاسم لأنها نون فى اللفظ وتحول نون التفعيلة الأصلية ألف مد حتى يكون التصور متفاعلاتن ذلك لأننا لو أبقيناها نونا لقبلا فى الوقف ساكنين صامتین ( ن ن ) والوقف لا يبيح هذا التصور وإنما يبيح مصوتا طويلا وصامتا ( ان ) لأن الساكنين يجوز اجتماعهما إذا كان أحدهما حرف مد لأن ما فيه من المد من يقوم مقام الحركة . هذا التعبير وأن كان يتقضى بقبول الساكنين الصامتين فى الوقف من أمثال بكر وعمر وان لم يكن تحرك الصامت الأول إلى بكر فى بعض اللهجات<sup>(٢)</sup> فإنه يعطى تعليلا بين الحسن لأن فيه لمحا لقيمة موسيقية إذ يرى فى حرف المد دورا موسيقيا خاصا فى النهاية . حيث يراه يقوم مقام الحركة<sup>(٣)</sup> . والذى جعل هذا مقبولا ارتباط هذا التغيير موسيقيا بظاهرة

(١) الكافى ص ١٤٤ بصرف .

(٢) راجع القيمة الشعرية للموقع - مرقية التخلص - رسالة ماجستير لصاحب الرسالة . وهى مخطوط بمكتبة دار العلوم ومكتبة جامعة القاهرة .

(٣) الملاحظ أن هذه الظاهرة يتفق فيها المؤدون مع الميزان تماما إذ لا بد من مد فى مقابل مد وسوف يظهر ذلك فى الفصل الاخير من الرسالة .

الوقف ، وعلى هذا فإن المسألة تحوى ارتباط التصور المقطعى الموسيقى كما أن التعليل يعطى قيمة للنون خاصة أحسب أنها تفيدنا فى بحثنا بعد ذلك .

مضاعن	o// o//	م ص ح	ت ص ح	قا ص م	ع ص ح	لن ص ح ص	فاصلة صغرى + وتد مجموع
مستعلن	o// o/ o/	س ص ح ص	ف ص ح ص	ع ص ح	لن ص ح ص	سيان خفيفان + وتد مجموع	
مضاعلن	oo// o//	م ص ح	ت ص ح	قا ص م	ع ص ح	لاذ ص م ص	فاصلة صغرى + وتد مجموع + سكون
مستعلن	oo// o/o/	س ص ح ص	ف ص ح ص	ع ص ح	لاذ <sup>(١)</sup> ص م ص	سيان خفيفان + وتد مجموع + سكون	

(ج) التسييف : ثالث العلل بالزيادة وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ولا يكون إلا فى المجزوء من بحر الرمل<sup>(٢)</sup> ويقال ذيل سابق أى طويل فلما كان هذا الحرف يطيل الجزء سمي إلحاقه به إسباها وتسييفا . فالتسييف قرين فاعلاتن التى فى مجزوء الرمل وهو علة قليلة الورود فى الأبحر يشعرنا بذلك صاحب العيون الغامزة فى قوله : « وإلا فحقه أن لايزاد لأنه لم يكثر كثرة يقاس عليها كما اتفق لغيره من ضروب الزيادة فتأمله وحرره »<sup>(٣)</sup> . وهو يشير بذلك إلى ما حكى عن الزجاج من

(١) الشرطة الطويلة للمقطع الطويل .

(٢) العقد جـ ٥ ص ٤٢٧ ، العملة جـ ٢ ص ٣٠٥ ، الكافي ٨٥ - ٨٦ ، العيون الغامزة ص ٩٩ .

(٣) العيون الغامزة ص ٩٩ .

أن هذا الضرب من الرمل قليل جدًا وأنه موقوف على السماع <sup>(١)</sup>.

فاعلاتن	o/ o/ o/	فـ	ع	لا	تن	سبب خفيف + وقد مجموع + سبب خفيف
		م ص	ص ح	م ص	ص ح م	
فاعلاتان	oo/ o/ o/	فـ	ع	لا	تان	سبب خفيف + وقد مجموع + سبب خفيف + ساكن
		م ص	ص ح	م ص	ص م ص	

(د) الخزم <sup>(٢)</sup> . هو زيادة حرف إلى أربعة فى أول البيت ، وحرف أو حرفين فى أول العجز وأكثر مجيئه فى أول البيت أما مجيئه فى أول النصف الثانى فقليل ولم يجئ فيه بأزيد من حرفين <sup>(٣)</sup> . وسميت هذه الزيادة خزما بالزأى تشبيها لها بخزم البعير وهو أن تجعل فى أنفسه خزامة . . والعلاقة بين الداليتين اللغوية والاصطلاحية هى الزيادة الموصلة إلى المراد ونحن لكى ثبتت هذه الزيادة فى التفعيلة سوف نأخذ نموذجا واحدا من نماذج الزيادة وفى الزيادة إحياء بأنها شئ منفصم عن التفعيلة لعدم تحديد كيف حروفها وإن كان الكم محددا . فلو فرضنا زيادة أربعة أحرف فما كيف هذه الحروف بين الحركة والسكون ؟ أى كيف يكون الترتيب والتكوين أمن سبب أم من فاصلة . . إلخ ؟ ونحن نأخذ بيتا مما جاء به العروضيون لنقيم عليه هذه المفارقة وهو <sup>(٤)</sup> .

(١) الظاهرة موقوفة على السماع . فهل ينشئ ذلك إمكان موسيقيتها ؟

(٢) ستناقش هذه الظاهرة بعد ذلك .

(٣) العيون الغامرة ص ١٠٠ .

(٤) السابق ص ١٠١ .



## أشدّ حيا ريمك للموت فإنّ الموت لا تيكا

والبيت يتصور مبدئيًا من الهزج ومن هنا فتفعلتنا من مفاعيلن المثلة في قوله ( حياريم ) وقد كفت مفاعيلن أيضًا بحذف سابعها وسوف نرصدها غير مزاحفة أى بإنشاد ( حياريم ) بأشباع الفتحة فيكون الموزون ( أشد حيا زيم ) ..

مفاعيلن	o/ o/ o/	م	ف	ص	ن	وكد مجرّع + سيان خفيفان
		ص ح	ص م	ص م	-	
أشد	o/ o/	اش	د	م	ف	سيان خفيفان + وكد مجرّع
مفاعيلن	o/ o/ o/	-	-	و	-	+ سيان خفيفان
		ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص م	ص ح ص

وبالحزم تنتهى علل الزيادة لنأتى بعد ذلك إلى علل النقص وهى :

(١) الحذف : عبارة عن إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء <sup>(١)</sup> ويدخل فى ستة أبحر هى الرمل والطويل والمتقارب والمديد والهزج والخفيف وقد شبه بحذف ذنب الفرس لأن ذنبه آخره <sup>(٢)</sup> . والتفعيلات المنوطة بهذا الحذف هى فاعلاتن مفاعيلن فعولن . وفاعلاتن وحدها قرينة بحور ثلاثة الرمل والمديد والخفيف ومفاعيلن قرينة بحرین الطويل والهزج أما فعولن فهى خاصة بالمقارب .

(١) المقد جـ ٥ ص ٤٢٧ ، الكافى ٣٢ ، المعين الغامزة ص ١٠٥ - ١٠٦ .

(٢) الكافى ٣٢ .

سبب خفيف + وتد مجموعة سبب خفيف	تن -	لا -	ع U	فا -	al / ol / ol	فاعلاتن
وتد مجموع + سببان خفيفان	لن -	عم -	فا -	م U	al / ol / ol	مفاعلتن
وتد مجموع + سبب خفيف		لن -	عو -	ف U	al / ol	فمولن
سبب خفيف + وتد مجموع		لا -	ع U	فا -	al / ol	فاعلا
وتد مجموع + سبب خفيف		عم -	فا -	م U	al / ol	مفاعي
وتد مجموع			عو -	ف U	ol	فمو

٧ - القطف : عبارة عن إسقاط السبب الخفيف وإسكان المتحرك قبله ولا يكون إلا في بحر واحد هو الوافر<sup>(١)</sup> فهو بذلك مكون من علة وزحاف أي من حذف وعصب ومعنى ذلك أن مفاعلتن تحولت بالخلف إلى مفاعل ثم عصبت مفاعل وقد رأى البعض<sup>(٢)</sup> أنه حذف للسبب الثقيل مفاعلتن

(١) المقدم ج ٥ ص ٤٢٧ ، العملة ج ٢ ص ٣٠٥ ، الكافي ٥١ ، المعيون الغامزة ص ١٠٧ .

(٢) المعيون الغامزة ص ١٠٧ .

أى يحذف (لت) وعلى ذلك فالعلة داخلية فى حشو الجزء ولا نظير لذلك فيما ورد من علل ليتوحد مكان الحذف طردا للظاهرة وقد حسب البعض ألا قائل بذلك وقد بين صاحب العيون الغامزة<sup>(١)</sup> أن ذلك وهم فاحش لأن الخليل هو القائل بالقطف فى المقالة الأولى . ويتضح التقارب بين المعنى اللغوى والاصطلاحي حين ندرك أن الشجرة إذا قطفت تعلق بها شيء من الشجرة وهذا يشبه تعلق الحركة حين تسكينها يحذف السبب كله .

مفاعلتن	o// o//	م	ف	ع	ل	ن	وتد مجموع + فاصلة صبرى
		ص ح	ص م	ص ح	ص ح	-	
مفاعل	o// o//	م	ف	ع	ل	ن	وتد مجموع + سبب خفيف
		ص ح	ص م	ص ح	ص ح	-	

(جـ) القصر : يقول صاحب العقد « المقصور ما ذهب آخر سواكنه وسكن آخر متحركاته من الجزء الذى فى آخره سبب »<sup>(٢)</sup> وهذا يعنى أن القصر عبارة عن حذف ساكن وإسكان حرف قبله بشرط أن يكون من سبب خفيف . أما لماذا سمي بذلك فكما يقول صاحب العيون الغامزة : « لأن منهم من قال سمي بذلك لكونه قصر عن الحركة أى منع منها .. وقيل سمي بذلك لكونه منع من المد ، فكذا الجزء المقصور يحتمل أن يكون سمي بذلك لأنه لما حذف آخره وأسكن ما قبله منع من الحركة ، أو لأن الجزء قصر عن التمام كما قصر الاسم المقصور عن المد والله أعلم »<sup>(٣)</sup>

(١) العيون الغامزة ص ١٠٧ .

(٢) العقد جـ ٥ ص ٤٢٧ .

(٣) العيون الغامزة ص ١٠٨ .

ومثل ذلك قول التبريزي « شبه بالاسم المقصور يقصر من المد فيسقط منه حرف ساكن وهو التنوين ويسقط منه المدة والمدة تقرب من الحركة »<sup>(١)</sup> .

فيما سبق إحساس بتصور موسيقى تأتي من ضياع النون وهى ذات قيمة موسيقية وأصبحت القيمة الموسيقية فى هذا الحذف مساوية لقيمة المقصور فتصير فعلى ومصطفى فى النهاية كفاعلات . وأحسب أن التشبيه بينهما على هذا النحو يجانب الدقة . والأقرب إلى القبول التشبيه بالممدود حين الوقف ففاعلات فى النهاية أقرب إلى عاشوراء خاصة إن علمنا أمر الوقف كما يرى صاحب العيون الغامزة . ويدخل القصر أربعة أبحر الرمل والمتقارب والمديد والخفيف ويخص ثلاث تفعيلات الأولى فاعلاتن فى المديد والرمل والثانية مستفعلن فى مجزوء الخفيف حين تخيل أى تصوير متفعل والثالثة فعولن فى بحر المتقارب حين تحول إلى فعول<sup>(٢)</sup> .

---

(١) الكافى ص ٣٢ .

(٢) راجع الكافى ص ٣٢ ، ١٣٠ ، ٨٤ ، ١١٢٣ .

فاعلاتن	al / al / al	فا - ص م م	ع - ص ح م	لا - ص م م	تن - ص ح ص	سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف
مستغ لن <sup>(١)</sup>	al / al / al	س - ص ح ص	قف - ص ح ص	ع - ص ح م	لن - ص ح ص	سبب خفيف + وتد مفروق + سبب خفيف
فعلان	al / al /	ف - ص ح م	هو - ص م م	لن - ص ح ص		وتد مجموع + سبب خفيف
فاعلات	ool / al	فا - ص م م	ع - ص ح م	لات - ص م م		سبب خفيف + وتد مجموع - ساكن
مستغ لن	o / al / al	س - ص ح ص	قف - ص ح ص	عل - ص ح ص		ثلاثة أسبب خفيفة
فعلول	ool /	ف - ص ح م	عول - ص م م			وتد مجموع + ساكن

(د) **القطع** : المقطوع هو ما ذهب آخر سواكنه وسكن آخر متحركاته من الجزء الذى في آخره<sup>(١)</sup> والقطع مماثل للقصر غير أن الفرق بينهما أن القطع تغيير يخص الوند المجموع والقصر يخص السبب الخفيف وإنما سمي بذلك لأنه

(١) الزحاف في مستغمل باعتبارها مفروقة الوند ، وهذه تفعيلة الخفيف .

(٢) المقد جـ ٥ ص ٤٢٧ ، العملة جـ ٣٠٥ ، الكافي ٣٣ العيون النامزة ص ١٠٨ - ١٠٩ .

قطعت حركة وتده<sup>(١)</sup> والأبحر التي يدخلها البسيط والكامل والرجز . أى أنه يدخل فاعلن ومتفاعلن ومستفعلن .

فاعلن	o/ o/	فـ ص ٢	ع ص ح ص	لن -	سبب خفيف + وتد مجموع
مستعملن	o/ o/o/	مس ص ح ص	قف ص ح ص	ع ص ح ص	لن -
متفاعلن	o/ o//	م ص ح	ت ص ٢	فـ ص ٢	ع ص ح ص
فاعلن	o/ o/	فـ ص ٢	عل ص ح ص	مس ص ح ص	قف ص ح ص
مستعملن	o/ o/ o/	مس ص ح ص	قف ص ح ص	عل ص ح ص	لن -
متفاعلن	o/ o//	م ص ح	ت ص ح	فـ ص ٢	عل ص ح ص

(١) الكافي ص ٣٠٥ .

(هـ) الحذف : هو حذف وتد مجموع من آخر الجزء<sup>(١)</sup> وهو لغة الحذفه ومنه قولهم قطاة حذاء والمائلة أن الوند لما حذف من آخر الجزء خفّ فسمى أحدّه وهو في اللغة القطع فإذا ذهب الوند فقد قطعت من الجزء . ولا يكون الحذف إلا في متفاعلين من بحر الكامل وصاحب العيون الغامزة يذكر بعض الآراء التي تراه في غير الكامل فيقول : وقال ابن برى وتبعه الصفاقسي ولا يكون إلا في مستفعلين المجموعة الوند ومتفاعلين ؛ لكن صاحب العيون الغامزة يعترض عليه مخطئا له ومبينا أنه لا يوجد بحر فيه مستفعلين ولا يقف ضد رفضه الحذف في مستفعلين بل يعترض على قول بعض العروضيين بأن للبيسط المجزوء عروضاً حذاء مخبونة وعلى قول من يرى أنه ورد في مشطور الرجز ما هو أحد مسيغ وهو يسم مثل هذه الأقوال بالشذوذ<sup>(٢)</sup> بحيث لا يلتفت إليها ولا تبني قواعد كلية عليها . كل ذلك يؤكد خصوص الحذف عنده بتفعيلة الكامل أى ببحر الكامل .

مفاعلتن	ol ol	م ص ح	ت ص ح	ط ص م	ع ص م	لن ص ح ص
فاصلة صغرى + واو مجمع						

مقا	ol	م ص ح	ت ص ح	ط ص م	فاصلة صغرى	

(١) المقند ج ٥ ص ٤٢٧ ، المعلة ج ٢ ص ٣٠٥ ، الكافي ٥٩ .

(٢) راجع العيون الغامزة ص ١٠٥ بصرف .

(و) الصلم : والأصلم كما يرى صاحب العقد ما ذهب من آخر الجزء وتد مفروق<sup>(١)</sup> حيث يدخل التفعيلة مفعولات مفروقة الوند بحذف وتدها لتصبح مفعو . والصلم فى اللغة قطع الأذن يقال رجل أصلم إذا كان مستأصل الأذنين وقد صلمت أذنه أصلمها صلما ، إذا استأصلتها ومن هنا سُمى حذف الوند المفروق من الجزء صلما تشبيهاً بذلك والبحر الذى تدخله هذه العلة هو السريع<sup>(٢)</sup> .

مفعولات	o/ o/ o/	مف	ح	لا	ت	سيان خفيفان + وتد مفروق
		ح ص	ح ص	ح ص	ح ص	
مفعو	o/ o/	مف	ح			سيان خفيفان
		ح ص	ح ص			

(ز) الوقف : الموقوف هو ما أسكن سابعه المتحرك ويتعير أدق : هو ما سَكُنَ متحرك وتده المفروق وكان أصله مفعولات فطوى فبقى مفعلات فسكنت التاء فبقى مفعلات فنقل إلى فاعلانُ وسمى موقوفاً لأنك وقفت على حركته<sup>(٣)</sup> . وهذه العلة تدخل بحرين السريع والمنسرح .

(ح) الكشف : يقول صاحب العمدة وما حذف سابعه المتحرك فهو مكشوف عند التحليل<sup>(٤)</sup> فالكشوف ما حذف متحرك وتده المفروق وسمى كشفاً لأن

(١) راجع العيون الغامزة ص ١٠٥ يتصرف .

(٢) العيون الغامزة ١١٠ - ١١١ .

(٣) الكافي ٩٥ .

(٤) العمدة ج ٢ ص ٣٠٥ .



أول الوند المفروق لفظه لفظ السبب غير أن وقوع التاء بعده يمنع أن يكون سبباً فإذا حذفت التاء انكشف وصار لفظه لفظ السبب كما يقول صاحب العيون الغامزة<sup>(١)</sup> . ويخض بحرى السريع والمنسرح ، وتعليل الكشف الوارد هنا يؤحى بتحويل الوند المفروق إلى سبب خفيف فلمّاذا الاصرار على بقاءه وتدا مفروقاً فى النهاية وقد تحولت النهاية إلى سبب !

### وهذان جدولان للوقف والكشف

مفعولات	/o/ o/ o/	مف	عو	لا	ت	میان خطیان + وند مفروق
		-	-	-	u	
		ص ح ص	ص م	ص م	ص ح	
مفعولات	oo/ o/ o/	مف	عو	لات		ثلاثة أسبَاب + ساكن
		-	-	-		
		ص ح ص	ص م	ص م	ص م	
مفعولات	oo// o/	مف	ع	لات		خفيف + مجمع + ساكن
		-	u	-		
		ص ح ص	ص ح	ص م	ص م	

مفعولات	/o/ o/ o/	مف	عو	لا	ت
		ص ح ص	ص م	ص م	ص ح
		-	-	-	u
مفعولات	o/ o/ o/	مف	عو	لا	
		-	-	-	
		ص ح ص	ص م	ص م	

(١) العيون الغامزة ٩٥ .

(ط) البتر : الأبتَر ما قطع وتده بعد حذف سببه<sup>(١)</sup> فإذا اجتمع القطع والحذف سُمى بذلك بترًا . ويدخل البتر بحرين المتقارب والمديد وقد وهم الزجاج أن التفعيلة التي يدخلها البتر هي تفعيلة المتقارب وحده إذ تصير فعولن فيه إلى فع لكن في فاعلاتن تصبح به فاعل فلو قبلناه فيها ليبقى منها الكثير فيسمى من أجل ذلك محذوفًا مقطوعًا لا أبتر .

ويرد صاحب العيون الغامزة على غرابة هذا الرأي بأن وهم الزجاج راجع إلى عدم فهمه رأى الخليل فحين يكتب الخليل تحت المديد محذوفًا مقطوعًا وتحت المتقارب أبتر فإنه لا فرق بينهما عنده<sup>(٢)</sup> . والتعريف السابق موضح لذلك فما قولنا « البتر مساوٍ للحذف مع القطع » إلا مواز لقولنا « الحذف والقطع مساويان للبتر .. فلا توهم موجود إذا .

فاعلن	ol ol ol	قا	ع	لا	تن	سبب خفيف + وئد مجزوع + سبب خفيف
ص م	ص م	ص م	ص م	ص م	ص م	ص م
فعلون	ol ol	ف	عو	لن		وئد مجزوع + سبب خفيف
ص م	ص م	ص م	ص م	ص م	ص م	ص م
فاعل	ol ol	قا	حل			سيان خفيفان
ص م	ص م	ص م	ص م	ص م	ص م	ص م
فُعْ	ol	فُعْ				سبب خفيف
ص م	ص م	ص م	ص م	ص م	ص م	ص م

(١) المقدم ج ٥ ص ٤٢٧ ، الكافي ٣٣ - ٣٤ .

(٢) العيون الغامزة ١١٣ .

(ى) الحَرَمُ : ظاهرة تحمل فى طيها الغرابة تتناولها الآن بتعريف موجز لها يحددها كما تصورها العروضيون لأننا مستحدث عنها بإفاضة بعد ذلك فى مكانها المناسب . والحرم علة تنفرع عنها عدة علل الحَرم أساس فيها . . وكما يرى صاحب العيون الغامزة فالحَرَمُ عند الخليل حذف أول الودد المجموع فى أول البيت وبعضهم ينقل عنه أنه يجوز فى أول النصف الثانى على قلة وبعضهم ينقل فيه المنع عنه ويقول أن غيره هو الذى يجوز الحَرم فيه وبعضهم ينقل المنع فى خرم أول العجز مطلقاً عن الخليل وغيره <sup>(١)</sup> . ومؤدى ما سبق الاتفاق الكامل حول كينونه أول البيت والحَرَمُ يكون فى فعولن ومفاعيلن ومفاعلتن . وأصل الحَرم فى السلفه ذهاب بعض الشيء ومنه الحَرم فى الأتف تتحول من خلاله فعولن إلى عولن ومفاعيلن إلى فاعيلن ومفاعلتن إلى فاعلتن لكن خصوص الحَرَمُ بهذه التفعيلات وحدها ليس رأى الجميع فلقد أجاز السهيلي <sup>(٢)</sup> حَرَمُ السبب الثقيل فى متفاعلن لتصبح مفاعلن وتحول إلى مفاعلن وحجته أنهم إذا كانوا يحذفون السبب بجملته كما فى قول الشاعر :

هامةٌ تدعو صدى      بين الشقر واليمامة

وتقطيع أولها فاعلن متفاعلن فإن حذف جزء من السبب أسهل . خلاف طويل ذكره صاحب العيون الغامزة سوف نتركه إلى أن نتحدث عن ظاهرة الحَرَمُ وحدها . . وتنفك من الحَرَمُ عدة مسميات كما قلت فإذا خرمت فعولن فأصبحت عولن سمي ذلك ثلماً وإذا خرمت فعولن المزاحفة فأصبحت عول كان المسمى ثرماً . وإذا كان الحَرَمُ فى مفاعلتن كان المسمى أعضب . فإذا كانت مفاعلتن معصوبة ودخلها الحَرَمُ كان المسمى أقصم . وإذا كانت مقبوضة كان

(١) العيون الغامزة ص ١١٣ .

(٢) العيون الغامزة ص ١١٣ .

المسمى أعقص ( فاعتن ) . وإذا كانت معقولة ودخلها الحزم كان المسمى أجم  
 . أما خرم مفاعيلن فمسماه خرم فإذا كانت مكفوفة ودخلها الحزم كان المسمى  
 أخرب . فإذا كانت مقبوضة وخرمت كان المسمى أشرت<sup>(١)</sup> .

ومن هنا فإن الحزم قرين مفاعلتن ومفاعيلن وفعلون وكل هذه التفعيلات  
 يتحول الحزم فيها إلى ظاهرة تتماسك مع كل ما يحدث فيها من رحافات لتنشأ  
 هذه الإمكانيات السابقة . لقد شغلت هذه الظاهرة بسمياتها صاحب العقد<sup>(٢)</sup> في  
 أرجوزته حيث أورد الظاهرة وحدها في نحو ستة وعشرين بيتاً تحوى كل  
 المسميات السابقة .

فعل الحزم	مفاعلتن	all / all	م ص ح	قا ص م	ع ص ح	ل ص ح	ن ص ح	و قد مجمع + فاعلة صغرى
	مفاعيلن	a / a / all	م ص ح	قا ص م	ع ص م	ل ص ح	ن ص ح	و قد مجمع + بيان خفيان
	فعلون	a / all	ن ص ح	ع ص م	ل ص ح	ل ص ح	ن ص ح	و قد مجمع + بب خفيان

وخرم فعلون إما أن يكون لها وهي غير مزاحفة ويسمى ثلماً أو وهي  
 مقبوضة ويسمى ثرماً .

(١) راجع الكافي ص ١٤٣ - ١٤٥ .

(٢) العقد ج ٥ ص ٤٣٤ - ٤٣٥ .

عولن	o/ o/	عو ص م	لن ص ح ص	سبيان خفيفان
عول	/o/	عو ص م	ل ص ح	وتد مفروق

الثم  
والثرم  
فى  
فعولن

أما خرم مفاعلتن فيسمى عصباً إذا لم تكن مزاحفة فإذا عصبت أو قبضت  
أو عقلت تحولت إلى المسميات التالية كما يظهر فى جدولها التالى :

بعد الحرم	فاعلتن	o// o/	قا ص م	ع ص ح	ل ص ح	تن -	سبب خفيف + قامة صغرى	أعطب
	فاعلتن	o/ o/ o/	قا ص م	عل ص ح ص	ل ص ح ص	تن -	ثلاثة أسباب خفيفة	أعصم
	فاعلتن من للمصرية	o// o/	قا ص م	ع ص ح	ل ص ح ص	تن -	سبب خفيف + وتد مجموع	أعطص
	فاعلتن من للمصرية	o// o/	قا ص م	ع ص ح	ل ص ح ص	تن -	سبب خفيف + وتد مجموع	أعصم

أما حرّم مفاعيلن ومسمياته فيتضح ذلك فى الجدول التالى :

بعد الحرّم	فَاعِلَيْن <sup>(١)</sup>	ا	ع	لن	ثلاثة أسباب خفيفة	حرّم
	فَاعِل	ا	-	ع	سبب خفيف + وقد مفروق	خوب
	فَاعِلَتْنِ	ا	ع	تن	سبب خفيف + وقد مجموع	شتر

تلك مسميات الحرّم آخر ما يرد من العلل وننتقل بعد ذلك إلى ما سمي بالعلة الجارية مجرى الزحاف ثم الزحافات التى تجرى مجرى العلل وصاحب العيون الغامزة يؤكد تلك البقية حين يعلق على قول الشريف فى خصوص التغييرات اللاحقة للأجزاء بأن منها ما يلحق ثوانى الأسباب وهو الزحاف وأن منها ما يلحق الاوتاد خاصة وتتفرد به المبادئ وهو الحرّم وقسم يلحق الاوتاد والأسباب معا وتتفرد به أعاريض بناء على ذلك علة<sup>(٢)</sup> وهذا ما نقصده بالزحاف الجارى مجرى العلة ونحن نرى فى تقسيم الشريف خصوصه أوائل الايات بقيمة خاصة أفردتها وهى الحرّم ولم يضعها فى إطار العلل وحسنا ما فعل للفرق الكبير بين هذه الظاهرة وما يسمى بالعلل فالعلل قرينة العروض

(١) الظاهرة فى مفاعيلن تساوى وجودها فى مفاعلتين وفى التفریق دلالة على ربط الزحاف هنا بالحرّم لا التضميلة .

(٢) راجع العيون الغامزة ١٠٥ بصرف .

والضرب أى النهاية أما الحرم والحزم فيأتيان أول بيت فى القصيدة فحسب  
وشتان ما بينهما !

والذى أجرى من العلة مجرى الزحاف أى فى عدم اللزوم « بمعنى تغيير  
يلحق آخر الضرب لكنه لا يلزم علة واحدة هو :

التشعيث : هو عبارة عن تغيير يلحق فاعلاتن مجموعة الودت فتصيره  
على رنة مفعولن « والتشعيث ظاهرة تحتاج إلى دراسة صوتية خاصة لأنه  
يتساوى فى القافية مع التفعيلة الكاملة دون إحساس بنقص ما . وصاحب  
العيون الغامزة يرى أن العروضيين اختلفوا فى كيفيته على أربعة مذاهب :

أحدهما : أن لامة حذفت فصار فاعلتن وهذا مذهب الخليل ومنه جاءت  
التسمية لأن التشعيث فى اللغة التفريق .. الثانى : أن عينه حذفت فصار  
فالان ورجح بأنه حذف من أوائل الاوتاد فجاء كالحرم .. الثالث : أن وده  
قطع فحذفت ألفه وسكنت لامة فصار فاعلتن ورجح بأن القطع فى الأوتاد  
أكثر .. الرابع : أنه خبن بحذف ألفه ثم أضمر بإسكان عينه فصار فاعلتن  
النج<sup>(١)</sup> وهو خاص بالنهاية .

التشعيث اذن ظاهرة تخص فاعلاتن وينبغى أن نقول أنها تأتى فى فاعلن  
تفعيلة المتدارك ولعل العروضيين القدامى لم يعالجوها لعدم المتدارك من  
المهمل إذ إنه البحر الذى تداركه الانخفص على عمل الخليل<sup>(٢)</sup> . يقول صاحب  
العيون الغامزة فى تشعيث المتدارك « وقيل دخله التشعيث فذهبت اللام منه  
فصار فاعن فتقل إلى فعلن<sup>(٣)</sup> .

(١) العيون الغامزة ص ١٢٦ بتصرف .

(٢) يقول عنه صاحب العيون الغامزة « ولم يذكره الخليل واستدركه اللحدون لسمى بالمتدارك « العيون  
الغامزة ٥٩ . وهذا كلام لا يقبل إلا على أساس رفض الخليل له استمالة حيث لم تثبت القساعلة  
الشعرية وقتها إثباتا يعطيه قيمة ليقاعية وقبوله فرضا تثبت دوائر الخليل .

(٣) السابق ص ٦٠ .

فاعلاتن	al / al / al	فا ص م	ع ص ح م	لا ص م	تن ص ح م	سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف
فاعلةن	al / al	فا ص م	ع ص ح م	لا ص ح م	لن ص ح م	سبب خفيف + وتد مجموع
فالاتن	al / al / al	فا ص م	ع ص م	لا ص م	تن ص ح م	ثلاثة أسباب خفيفة
فالن	al / al	فا ص م	لن ص ح م	ع ص ح م	لا ص ح م	سيان خفيفان

وليس التشعيت وحده هو العلة التي تجرى مجرى الزحاف فإن الحذف وهو علة من السعل يعرض لها عدم اللزوم حين تأتي في العروض الأولى من بحر المتقارب<sup>(١)</sup> إذ يمكن أن تبادل في العروض فعو وفعل وهذه ظاهرة تحتاج إلى دراسة خاصة .

أما ما يجرى من الزحاف مجرى العلة في اللزوم فزحافات يُرد أمرها إلى البحور حيث تصوّر أنها في العروض والضرب . من ذلك أن الحين كما رأينا زحاف غير لازم ولكنه يجرى مجرى العلة حين يأتي في العروض الثالثة من

(١) السابق ص ٣٢٠ يؤكد هذه الحقيقة أيضاً الدكتور عبدالله درويش في كتابه دراسات في علم العروض والقافية .



المديد وضربها الاول حيث يلزم أن تأتي مسخونه<sup>(١)</sup> ، وكذلك فى العروض الاولى من البسيط وكذلك ضربها<sup>(٢)</sup> وأيضا فى عروض مخلع البسيط وضربه<sup>(٣)</sup> ومثله الخين فى الضرب الثانى من العروض الثالثة للمخفيف<sup>(٤)</sup> . وكذلك فى بعض أنواع المتدارك<sup>(٥)</sup> .

والطى رحاف لكنه لازم فى العروض الاولى للسريع<sup>(٦)</sup> وكذلك فى ضرب المنسرح اللازم للطى أبدا<sup>(٧)</sup> وكذلك فى عروض وضرب المقتضب<sup>(٨)</sup> . والقبض رحاف لازم فى عروض الطويل والاضمار رحاف كما نعلم لكنه لازم فى الضرب الثالث من العروض الاولى للكمال<sup>(٩)</sup> وكذلك الضرب الثانى من العروض الثانية فيه<sup>(١٠)</sup> .

ومثل ما سبق رحاف الخيل اللازم فى العروض الثانية للسريع مع الكشف<sup>(١١)</sup> وكذلك رحاف الوقف اللازم فى ضرب العروض الاولى للسريع<sup>(١٢)</sup> وكذلك فى العروض الثالثة منه ، وكذلك فى العروض الثانية المنهكة الموقوفة من المنسرح<sup>(١٣)</sup> .

(١) الكافى ٣٤ - ٣٥ .

(٢) الكافى ٣٩ .

(٣) دراسات فى علم العروض والغاية ١/٤ .

(٤) الكافى ١١١ .

(٥) دراسات فى علم العروض والغاية ١٤٥ .

(٦) الكافى ٩٥ .

(٧) الكافى ١٠٧ .

(٨) الكافى ١٢٠ .

(٩) السابق ٢٢ - ٢٣ .

(١٠) السابق ٥٩ .

(١١) السابق ٦١ .

(١٢) السابق ٩٨ .

(١٣) السابق ٩٥ .

(١٤) السابق ٩٨ .

هذه عدة صور لمزاحفات لزمت فى المواطن السابقة فأصبحت كالعلة فى لزومها وإذا أردنا أن نحدد تصورا عاما لهذه المزاحفات اللازمة قلنا إن الناظر لهذه المواطن معا يدرك للوهلة الأولى أنها قرينة العروض والضرب أى النهاية .

وبنهاية الحديث عن الزحافات السابقة نكون قد عرضناها ورصدناها كما تصورها القدامى . وقبل أن ننهى هذا الفصل نناقش مسألتين يحتاج البحث إليهما : المسألة الأولى تدور حول ارتباط الزحاف والعلة بال تفعيلية أو البحر والمسألة الثانية نذكر فيها موجزا عاما لموقف هذه المزاحفات والعلة بين القبول والاستحسان وبين الرفض والاستهجان . فالى أولى هاتين المسألتين :

لن يعدم الدارس لموسيقى الشعر أن يجد أدلة متكاتفه تؤكد له ارتباط الزحاف والعلة بالبحر لا بال تفعيلية ارتباطا كاملا وحين يسجل العروضيون زحافا أو عله قائلين أن هذا الزحاف حذف السابغ الساكن أو تسكين للشانى المتحرك إلى آخره فإن ذلك لا يعنى مطلقا أنهم ينظرون إلى التفعيلية وحدها فمما لاشك فيه عندهم أن موسيقى الشعر لاتقف عند حدود تفعيلية واحدة بعينها فالتفعيلية وحدة موسيقية وجودها منفردة لا يخرج بها عن كونها صيغة لغوية منعزلة . لكنها لن تحدد إيقاعيا إلا من خلال وجودها فى إطار كامل منتظم هو ما يسمى بالبحر أو القصيدة . وعلى هذا ، فإن الزحاف أو العلة إذا رصدا من خلال تفعيلية ما فإن الرصد يضع فى اعتباره تماسك التفعيلية ووضعها فى سياقها الموسيقى .

والدلائل التى تؤكد ذلك واضحة فمع تعدد التفعيلية الواحدة فى بحور مختلفة فإن زحافها يخضع للبحر المعين فما يحدث للتفعيلية فعولن فى إطار بحر الطويل قد لا يحدث لها فى إطار المتقارب فإن أمكن فيها القبض والخرم فى البحرين فإن إمكان البتر بها يخص المتقارب وحده ومن ثم فعلة البتر ليست فى خصوص التفعيلية بل فى خصوص بحرهما . . إن زحافا كالقبض فى عروض

الطويل وجريانه مجرى العلة فى مفاعيلن ليس جاريا معها أينما حلت وفى أى بحر كانت بل هو مخصوص بالطويل .

ومما يدل على أن الزحافات مرتبط بالبحر لا بالتفعيلة أن الحكم عليه بالحسن والقيح قرين ارتباطه بالبحر فحين نرى مثلا استحسان كف مفاعيلن فى الهزج فإنّ كنهها فى الطويل من باب القبح . والأدلة كثيرة متتابعة فى حكم العروض دائما للزحاف حين يرتبط ببحره . إن العروضى حين يقول فى زحاف الوافر « يَجُورُ فى كل مفاعلتن إلا التى فى الضرب الأول من العروض الثانية منه أن يسكن خامسه ويسمى معصوبا »<sup>(١)</sup> أو « يَجُورُ فى كل فعولن إلا التى فى ضرب البيت الثالث أن تسقط نونه فيبقى مفاعلن ويسمى مقبوضا »<sup>(٢)</sup> . إلخ . - إن فى مثل هذه العبارات لدى العروضيين خير دليل على أنهم كانوا يدركون العلاقة الوثقى بين الزحاف والبحر .

هل هناك من دليل أكد من أنهم تصوروا تقسيمات البحور بناء على وجود الزحافات والعلل ؟ إن قولهم عروضه مقبوضه وضربها مقبوض أو عروضه حذاء وضربها أحد أو هذا البيت ضربه أحد مضمر وذلك عروضه مخبونة إلخ . فيه دليل ربط الزحاف والعلة بالبحر . ألا يدل ذلك التصور الشامل فى تقسيم البحور كلها إلى صورها المعهودة على أساس من العلة أنهم فهموا العلاقة الوثقى بين هذه الظاهرة والبحر ! وليس الأمر خاصا بالعلة وحدها فكم من البحور ارتبطت فيها العلة بالزحاف كأن يكون الضرب أحد مضمر أو تكون العروض مطويه مكشوفة أو مطويه موقوفة<sup>(٣)</sup> إلخ . أن قضية لزوم العلة أو جريانها مجرى الزحاف وعدم لزوم الزحاف أو جريانه مجرى

(١) الكافى ٥٣ .

(٢) السابق ٢٦ .

(٣) السابق ٩٥ - ٩٦ .

العلة لخير دليل على أن العروضيين يرون الظاهرة متصلة ببحرها وإلا لما كان لهذه الزحافات وتلك العلل أن تحدد في إطار بحرها .

وقد ترد تفعيلة كتفعيلة الرجز ( مستعلن ) في عديد من البحور كالسريع والمجث والبسيط وقد تحمل زحافاتهما معها أيا ما كان البحر مما يؤهم أن الزحاف قرين التفعيلة وحدها وليس وقفاً على البحر لكن من الواجب أن نراعى أن مثل هذه البحور تماثل في كثير مما يجعلها قرينة إيقاع متشابه كما سيتضح بعد ذلك في الرسالة <sup>(١)</sup> .

من الدلائل التي تجعل الزحاف يرتبط بالبحر أيضاً في ذهن العروضيين أن الدائرة وهي منظور رياضي تحكم تفعيلاتها بتماسكها لا انعزالها ومن ثم فهي تصور موطن الحذف أو التسكين لا على حدود تفعيلة واحدة بل على منظور دائري لمجموعة من التفعيلات كما سيظهر في الفصل التالي .

إن ظاهرة المعاينة <sup>(٢)</sup> وكذلك المراقبة - وهما ظاهرتان تنمان عن تكامل موسيقى - فيهما دلالة واضحة على ربط الزحاف بالبحر فحين تحدد المعاينة بأنها « إذا اجتمع السبيان لم تجز مزاحفتهم جميعاً ، بل وجب أحد الأمرين ، أما سلامتهما معا أو سلامة أحدهما فذلك هو المعاينة » <sup>(٣)</sup> . أليس في هذه الظاهرة دليل قاطع على أن رؤية الزحاف لاتقف عند التفعيلة منعزلة بل مرتبطة بما يجاورها وفي ذلك إحساس بها في سياق البحر !

ربط هذه الظواهر بالبحر أمر طبعى ولا يبعدنا عن هذه الحقيقة خصوص الدارسين لها بالتفعيلة حين التعريف فذلك اعتبار دراسي فحسب فكم وردت

---

(١) في الفصل الثاني حين نتحدث عن ربط الدائرة بالزحاف ستحدث عن فكرة التماثل والتركيب في البحور .

(٢) ظاهرتا المعاينة والمراقبة لهما حديث خاص سوف يأتي في الباب الأخير من الرسالة .

(٣) المبرون النازمة ٨٨ .

فى كتبهم مثل هذه العبارات « ورحافه كذا وعلته كذا وهم يقصدون البحر لا التفعيلة .

وربما ورد اعتراض له وجاھته ینفى هذه المقولة یرى أن العروضین ربطوا الزحاف بالتفعيلة خاصة حين فصل العروضیون بین رسم بعض تفعيلاتهم مستخدمین ما یسمى بالوتد المفروق والوتد المجموع فمستفعلن مجموعة الوتد لها رحافها فى بحر وهى مفروقة الوتد لها رحاف آخر وكذلك فاعلاتن .

یقول الأستاذ الدكتور عبدالله درویش فى الزحاف « هذا وقد ربطه العروضیون بالتفعيلة لا بالبيت ، فمثلا عرفنا أن بحرا كالبيسط یشتمل على التفعيلة مستفعلن ، وعرفنا كذلك أنه یجوز حذف ثانيهما وهذا یسمى الخبن كما یجوز حذف رابعها وهذا یسمى الطی . وفى بعض الأحيان یجوز حذفهما معا وهذا یسمى الخبل . وقلنا إن مثل هذا یجوز فى الرجز وفى المنسرح ولكن عندما تعرضنا لبحر كالخفيف ذكرنا أن مستفعلن فى الخفيف یجوز فیها الخبن ولا یجوز فیها الطی أى لا یحذف الرابع وهكذا أمکننا أن نعتبر التفعيلة واحدة فى هذه الأبحر بما فیها الخفيف ، ولكن العروضین عندما ربطوا الزحاف بالتفعيلة لا البحر جعلوا للبيسط ونظرائه تفعيلة هى : مستفعلن وجعلوا للخفيف والمجتث تفعيلة خاصة هى مستفع لن فالأولى تتركب عندهم من سبیین خفیفین ثم وتد مجموع والثانية تتركب من سبیین خفیفین بینهما وتد مفروق<sup>(١)</sup> . الأستاذ الدكتور عبدالله درویش یرى من خلال وجود صورتین لمستفعلن دلیلا على أنهم كانوا یربطون رؤية الزحاف بالتفعيلة لا بالبحر والدلیل على ذلك أن مزاحف الوتد المفروق یختلف عن مزاحف الوتد المجموع ویأخذ أستاذی علیهم خطأ هذا الرأى قائلا بالحقیقة التالية :

---

(١) دراسات فى العروض والقافية ١٣٧ - ١٣٨ . وراجع بحثا بعنوان « المصطلحات العروضية » نشر فى مجلة الأفر . أكتوبر سنة ١٩٦٠ م .

هى « أن تربط الزحاف بالبحر لا بالتفعيلة فنجعل زحاف البسيط الخبن والطنى منفردين أو مجتمعين فى مستعلن ونجعل زحاف الخفيف مثل الخبن فى مستعلن دون جواز طيها مع ذكر زحاف فاعلن فى حشو البسيط وفاعلاتن فى حشو الخفيف . وعلى هذا لادعى لكتابة مستعلن فى الخفيف بوتر مفروق وكذلك فى المجتث « (١) .

رأى أستاذنا يفهم أنهم غفلوا أن الزحاف والعلة قربتا البحر ولعل فيما جثنا به من أدلة سابقة يقيم احتمالاً بأنهم كانوا على إدراك بهذه الحقيقة . أما الاعتراض الوجيه الذى يؤكد فصم تفعيلتى مستعلن وفاعلاتن فله ما يبرره عندنا بل ما يؤكد لأنهم حين خصوا الوتر المفروق بزحاف يخصه لم تكن رؤيتهم هذه قرينة الدائرة وحدها بل ما يحويه الوتر المفروق من قيمة إيقاعية تختلف تماماً عما يحويه الوتر المجموع ومن ثم كان لزوم التفريق .

إن الزحافات والعلل لهما من الأحكام الإيقاعى ما يجعل فهمهما يحتاج إلى رؤية شاملة لموسيقية البيت كله لا موسيقية التفعيلة فحين ندرك طى مستعلن دائماً فى المنسرح يجب علينا أن نعرف إمكانية مفعولات قبلها فالمسألة بحاجة إلى رؤية للتفعيلات فى بحورها أكثر من رؤيتها منعزلة بعيدة عن تلك البحور .

ونأتى إلى المسألة الثانية وهى الحديث عن الزحافات والعلل من خلال الأحكام التى أطلقت عليها بالحسن والقبح وتصور تلك المواطن التى ارتأها دارسو العروض ونحن كما قلنا ندرك أنه « ليست كل هذه الزحافات على درجة واحدة فى الشيوع . ولكن بعضها يقل استعماله ولا ينبغي للشاعر أن يلجأ إليه إلا إذا اضطر إلى ذلك » (٢) .

(١) من بحث بعنوان : « المصطلحات العروضية » نشر فى مجلة الأهر - أكتوبر سنة ١٩٦٠ م .

(٢) دراسات فى علم العروض والقافية ص ١٤١ .

وتحن سنرى أن هناك زحافات تنسجم تمامًا مع موسيقية البحر وأخرى لاتنسجم ولولا ورود بعض شواهد منها لما اضطرت العروضيون إلى ذكرها كما يقول بذلك الأستاذ الدكتور عبدالله درويش فالزحاف ليس معييا كله وكما يقول صاحب الكافي « والزحاف جائز كالأصل والكسر ممتنع . وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل »<sup>(١)</sup> . فالزحاف مستحب إذا اتفق وموسيقية البيت بل يكون مطلبا ضروريا يقول الأستاذ الشاعر على الجندى رحمه الله « وإنما يستحب من التزحيف ما كان غير مفرط أو كان في بيت أو يبتين من القصيدة من غير توالٍ يخرججه عن الوزن »<sup>(٢)</sup> . ويقول أيضًا « وصفوة القول أن نقص البيت ببعض الزحافات خير من تمامه كجعل متعلن في الخفيف بدل مستعلن التي يظهر معها البيت كأنه مكسور »<sup>(٣)</sup> . إن هذا النص يؤكد أن الصورة المزاحفة تتم من خلالها موسيقية البيت على حين أن الصورة التامة تظهر خلله وبذا تتأكد قيمة الزحاف الموسيقية .

لقد رصد العروضيون كما قلنا موطن كل زحاف ولم يقفوا عند حدود الرصد وحده بل أصدروا أحكاما على هذه المزاحفات وتلك العلل تتراوح بين الحسن والصلاح والقبح وذلك من خلال رؤية في التفعيلة المرتبطة ببحرها . والتردد بين الصلاح والحسن والقبح للزحاف أمر بدى وذلك لعدم لزومه عندهم وإذا أردنا أن نبين تقويمهم العام للزحافات بين الحسن والقبح كان لنا أن نعرض رأيهم في كل زحاف على أن نبدأ بالزحافات المفردة أولا فالزردوجة ثانيا تاركين العلل والزحافات الجارية مجراها لمعرفةا بخصوص ضررها أو عروضاها فهي ثابتة الحكم .

(١) الكافي ص ١٩ .

(٢) الشعراء واتشاد الشعر ص ١٥٥ .

(٣) السابق ١٥٦ .

**القبض :** وهو رحاف حسن فى فعولن التى ببحر الطويل<sup>(١)</sup> وهو حسن أيضاً فى فعولن التى فى المتقارب إلا فى الجزأين اللذين قبل الضربين الأتيرين وفى دخوله بهما خلاف<sup>(٢)</sup> سوف يظهر فيما بعد . والقبض قبيح فى الهزج بإجماع الكثرة البالغة على ذلك<sup>(٣)</sup> .

**الطى :** حسن فى الرجز وفى السريع وفى المنسرح وصالح فى السباعى من البسيط أى فى تفعيلة مستفعلن منه وداخل فى مفعولات التى ببحر المقتضب وفى السريع قال البعض بصلاحه<sup>(٤)</sup> غير أن الإجماع بالحسن يتبع رأى الخليل .

**الحجن :** وهو حسن فى المديد والبسيط وهو فى السباعى من البسيط حسن فى أول الصدر وأول العجز وهو حسن أيضاً فى الرمل فالرمل كالمديد وحسن أيضاً فى الخفيف وكذلك المجتث والحجن صالح فى الرجز وصالح فى السريع وإن رآه البعض فى السريع حسناً والإجماع على حسنه كما يرى الخليل<sup>(٥)</sup> والحجن داخل فى مفعولات التى بالمنسرح وهو جائز فى المتدارك<sup>(٦)</sup> .

**الكف :** وهو حسن فى الهزج وصالح فى المديد والرمل والخفيف والمجتث ويدخل المضارع حين تكف عروضه - وإن كان ذلك علة فى

---

(١) وذلك كما يرى صاحب العيون الغامزة لاعتماده على تدوين قبلى ويعمدى . والأغشى يرى حنه لأن النون الزائدة كالتنوين وهما لأن النون جزء من الموزون ، العيون الغامزة ص ١٤٨ .

(٢) العيون الغامزة ص ٢١٧ .

(٣) الخلاف موجود فى العيون الغامزة ص ١٧٩ .

(٤) السابق ص ١٩٧ .

(٥) راجع العيون الغامزة ص ١٩٧ .

(٦) فى المتدارك بعد غيّه يمكن أن تسكن حيث يصبح فعْلُن وهو ما يسمى بالغريب أو ركض الخليل . راجع الكافى ١٣٩ .



المضارع - أما إذا جاء فى الطويل فهو قبيح وإن رعم الأخفش<sup>(١)</sup> حسنه لاعتماده على وتد بعدى .

أما الإضممار : فهو حسن فى الكامل . وكذلك الوقف على حين يصلح فيه العقل ويحسن فيه العصب . تلك زحافات مفردة أما ما ازدوج منها فقبيح فى بحوره فالشكل قبيح فى المديد والرمل والخفيف والمجتث والخلل أيضاً قبيح فى السباعى من البسيط والرجز وهو قبيح أيضاً فى السريع والمنسرح . والنقص قبيح فى الوافر .

هذا موجز عام لتقويم الزحافات لدى دارسى العروض وبقية الزحافات بما حكم عليها باللزوم أو بعض العلل الجارية معجى الزحاف وكذلك العلل كل ذلك أمره موكل بالوجوب إذا لزم وبالجواز إذا كان علة جارية كالتشعيت فى الخفيف والمجتث وقد حكى البعض جواز استعماله فى مشطور الرجز<sup>(٢)</sup> . وبالتردد بين الجواز والقبح فى الخزم والخلل وما تفرع عنهما من مصطلحات .

وأخيراً فبعد هذا الحديث ينتهى ذلك الفصل الذى ألقينا فيه رؤية عامة على الزحافات والعلل وقد عرضنا الزحافات والعلل مستخدمين جدولاً يورصد التفعيلة قبل زحافها وعلتها وبعد زحافها وعلتها وهذا الرصد وإن كان جزئياً خاصاً بالتفعيلة فإن ذلك لاينفى ما نقول به من فهم التفعيلة فى بيتها بله فى بحرهما لقد قصدنا منه أن نشير إلى موضع النقص أو الزيادة وننظر ما يحدث لهما من خلال الاعتبارات التالية اعتبار المقطع واعتبار الحركة والسكون واعتبار وحدات التفعيلة مثل السبب . التوتد : الفاصلة . ومن هنا كان لزوم الجداول

---

(١) الغامزة ١٤٨ .

(٢) يقول الأستاذ الدكتور عبدالله درويش فى الزحافات المزدوجة هى فى عمومها أقل استعمالاً من الزحاف المفرد ، لأن تمام موسيقى البيت لا يحس بحذف حرفين من التفعيلة ولذا قل ورود زحاف الخلل نسي البسيط .. إلخ . دراسات فى علم العروض ص ١٤٢ . ويرى صاحب العيون الغامزة أن جميع ما ذكره فى هذا الباب من الزحافات للمزدوجة قبيح منكروه . العيون الغامزة ص ٨٦ .

السابقة لنخرج منها بتفكك<sup>(١)</sup> الوحدة وعدم اعتبارها حين قراءة التفعيلة منزلة بينما تكتمل في آياتها . . . وحين قصدنا التقويم العام بالحسن والقيح فقد أردنا بذلك جمع الرؤى الشاملة للبحور لتدرك مدى التقارب بين بعضها وبعضها الآخر ولتلقى ضوءاً يوحى بأن بحورا معينة تتفق تماماً في مزاحفاتها والحكم عليها وذلك خادم لتقويمنا بعد ذلك .

(١) تغطي الفواصل وتغييرها في الجدول إحياء بأهميتها لا ونفسها كما يتوهم لأنك لو اعتمدت على حركة فكيف تطلقها وكذلك المقطع . فالوحدة هي المطلوبة وهي التي توحى بالانضمام بين الضميلات إذ المنظور لا يقتصر على تفعيلة واحدة فلابد من تكامل بين الضميلات حتى تظهر صورة الوحدة . .

## الفصل الثاني

فهم الزحافات والعلل  
من خلال الدوائر



حين نتحدث فى هذا الفصل عن فكرة الدوائر العروضية وارتباطها بما يسمى بالزحاف أو العلة فإن ذلك راجع إلى أننا نقابل بين تصورين الدائرة وهى تحوى النموذج الكامل أى النظام . والتغير الخاص بالزحاف والعلة الذى هو الصورة الواقعية حين التطبيق ومن هنا كان السؤال القائم هل كانت الدوائر العروضية تقف عند النظام بحدوده الجبرية أو أنها تركت على حدودها الثابتة فيما يلزم من خلالها ذلك التغير المسمى بالزحاف والعلة ؟ هذا العرض سوف نقيم من خلال نتائجه هذا الفصل . والملاحظ فى المجال العروضى أن فكرة الدوائر نالت حظاً كبيراً من المناقشة لدى الدارسين ولعل ما صدر من اهتمام أخير حولها لدى المحدثين<sup>(١)</sup> يعطينا مبرراً كافياً لمحاولة رؤيتها وبخاصة إذا علمنا أن من أكد قيمتها حاول الإجابة قدر الإمكان عن دور الزحاف والعلة من خلالها .

منذ أن ظهرت دوائر الخليل قامت محاولات جاده حولها حتى الآن ولنا أن نستبين ما دار حولها مراعين الترتيب الزمنى لندرك مدى الإضافة أو التجديد إن كان يوجد ما يوسم بالإضافة والتجديد حقاً . وكل محاولة من هذه المحاولات لها حق العرض والتقويم لأنها تناقش القضية الهامة وهى محاولة ربط النظام بما يجرى فى السياق .

والمحاولات أو الدراسات التى تناولت الدوائر ليست بالقليلة فبعد جهد الخليل الجامع فى تصور الدوائر تلقف علماء العربية القدامى فكرة الدوائر العروضية عنه وأخذوا يدرسونها فى القديم دراسة لم تضاف شيئاً كثيراً إلى دراسته - وإن حاول البعض شيئاً من التطوير الشكلى - هادفين من وراء ذلك التوضيح للدارسين وتقريب الفهم . وعن المحاولات التى بذلت بعد محاولة

---

(١) كتب رسالة كاملة تحت عنوان « الدوائر العروضية واستخدامها فى الشعر العبرى » للسيد محمد عامر يقسم الدراسات اللغوية بكلية دار العلوم وهى محاولة لتناول هذا الموضوع من معظم جوانبه مما جعلنا نركز على المحاولات التى لم تأت بها الرسالة .

الخليل يقول بعض الدارسين « وقد ظل هذا الوضع من الناحية الشكلية متداولاً جيلاً بعد جيل من العلماء إلى يومنا هذا وإن كانت الصورة قد اختلفت في رموز السواكن والمتحركات عما كانت عليه فالعلماء كانوا يرمزون للحرف المتحرك بدائرة صغيرة . ويرمزون للسواكن بخط رأسى ولكن اليوم غيروا هذه الرموز فجعلوا للحرف المتحرك شرطه وللسواكن دائرة صغيرة . والعلماء منذ عهد الخليل إنما يقصدون بهذا كله التيسير على الدارس »<sup>(١)</sup> .

وبين الباحث فى النص أن المحاولات التى بذلت حتى الآن محاولات شكلية فقط لاتعدى الرمز وهذا تعميم تنفيه عدة محاولات حديثة وجريئة ظهرت فى هذا الحقل . ويرى الباحث أن لديه خطوة « قد تزيد الأمر إيضاحاً وتيسيراً على الدارسين ، وهو جعل الدوائر على صورة مستقيمات »<sup>(٢)</sup> .

وقوله أن جهداً واحداً قد بذل منذ محاولات الخليل الجادة فيه غبن واضح لمحاولات قد ظهرت . فإلى الخليل وإلى محاولات أخذت تتوالى بعده حتى الآن وسوف نجعل الحديث عن هذه المحاولات قرين أصحابها فنبدأ بالحديث عن محاولة الخليل . . ثم علماء العربية القدامى مركزين على توهم الجديد عندهم لنتنقل بعد ذلك إلى محاولات جادة فى العصر الحديث . للمستشرق فايل وللدكتور طارق الكاتب وللاستاذ عبد الصاحب المختار والسيد محمد عامر الذى قدم رسالة للماجستير عن الدوائر العروضية . وبعد ذلك نخرج برؤية عامة عن علاقة الدائرة بالزحاف أو العلة وقبل أن نبدأ عرض هذه المحاولات نذكر أن الدوائر العروضية كانت قرينة الرفض لدى بعض الدارسين<sup>(٣)</sup> القدامى وهم قلة بينما أكد أهميتها كثير منهم ولعل فى حديث صاحب العيون الغامزة ما

(١) الدوائر العروضية رسالة ماجستير ٦٤ - ٦٥ .

(٢) السابق ص ٦٤ - ٦٥ .

(٣) والرفض أيضاً مسموح لدى أكثر من الدارسين .

يدل على ذلك حيث يقول متحدثاً عن الدوائر وهو يقصد دوائر الخليل أن بعض الناس أنكر الدوائر أصلاً ورأساً وجعل كل شعر قائماً بنفسه وأنكر أن تكون العرب قصدت شيئاً من ذلك ، وقال إنا سمعناهم نطقوا بالمديد مسدداً وبالبسيط فعلمن في القبض مثلاً والرأى السابق عنده يمثل فكر قليل من الدارسين لكن الأكثرين عنده على خلاف هذا الرأى لأن حصر جميع الشعر في الدوائر المذكورة وإطراد جريه منها يدل على ما اختص الله به العرب دون من عداهم ، فكان ذلك سرا مكتوماً في طباعهم أطلع الله عليه الخليل واختصه بالهام ذلك ، وإن لم يشعروا هم به ولا نوره ، كما لم يشعروا بقواعد النحو وأصول التصريف ، وإنما ذلك مما فطرهم الله عليه فالتثمين في المديد والتسديس في الهزج والمضارع وغيره من المجوزات أصل رفضه العرب كما رفضوا أصولاً كثيرة من كلامهم على ما تقرر في علم النحو . وإذا تطرق الشك في ذلك إلى الشعر تطرق إلى الكلام حيثل فتعبر باب كبير من أصول العربية ، ولاخفاء بفساده هكذا قرره بعض الفضلاء <sup>(١)</sup> .

وهذا النص نلمح منه تردد العلماء بين قبول الدوائر ورفضها وأن هذه الدوائر هي محاولة الخليل الجادة . وهي تقعيد للشعر أو تجميد لما هو موجود فهمي كعلم النحو في الاتيان بنظام لا يدفع العربية إلى الكلام فهو أصل والكلام موجود بالفطرة وهذا يعطينا الاحساس بأن الدائرة أصل تام نحاول أن نحوى إمكانات الفطرة العربية الموسيقية التي ألهمها الله الشعراء . . . وأيا ما كان الحديث عن الدوائر فإن وجودها في التراث العربي لعبرى استطاع أن يكشف أسس الوزن الشعري لكفيل أن يعطيها قيمة لأن المكتشف لا يؤخذ بجزئه بل بكله والدائرة جزء من النظام الكامل الذى اكتشفه الخليل فالى هذه الدوائر وليكن بدء حديثنا عن الخليل بن أحمد ودوائره . لقد جمع الخليل البحور

(١) العيون الغامضة ص ٤٤ .

الشعرية فى مجموعات أساسها كما يرى الدكتور عبدالله درويش التشابه فى المقاطع أى الأسباب والأوتاد وسمى كل مجموعة من هذه المجموعات دوائر وجعل كل دائرة تتظم عدداً معيناً من البحور . وبما أن الدائرة الهندسية يمكن أن تعتبر أى نقطة فى محيطها نقطة بدءٍ نسير منها لنعود إليها كذلك دوائر الخليل . وإذا عرفنا أن البحر يتكون من تفعيلات ، والتفعيلة تتكون من مقاطع هى الأسباب والأوتاد أمكننا أن نعرف أن الدائرة تتكون من أسباب وأوتاد بوضع مخصوص . وكل دائرة تشتمل على أسباب وأوتاد خاصة هى تفعيلات بحر معين . فإذا تصورنا أن محيط الدائرة يتركب من هذه التفعيلات وبدأنا من نقطة هى أول مقطع فى البحر فلأننا نحصل على هذا البحر بعينه . أما إذا تجاوزنا المقطع الأول وبدأنا من نقطة على محيط الدائرة هى مبدأ المقطع الثانى حصلنا على بحر كذا<sup>(١)</sup> ، وطريق الفك<sup>(٢)</sup> فى هذه الدوائر أن تبتدئ من أول كل وتد وسبب بقدر ما فى الدائرة من البحور وتمر إلى الآخر . وإذا فات شئ من أول الدائرة فنحن نضيفه آخرها . كل ذلك سوف يُلمح بعد عرض هذه الدوائر التى تعددها خمس عند الخليل وهذا عرض لها وأولها :

دائرة المختلف وهى تحوى من البحور المستعملة الطويل والبسيط والمديد ومن المهمل المستطيل الذى يئته قول بعض المولدين<sup>(٣)</sup> .

لقد هاج اشتياقى غرير الطرف أحور      أدير الصُدُغُ منه على مِسكِ وغنير  
والثانى الممتد والذى يئته قول بعض المولدين :

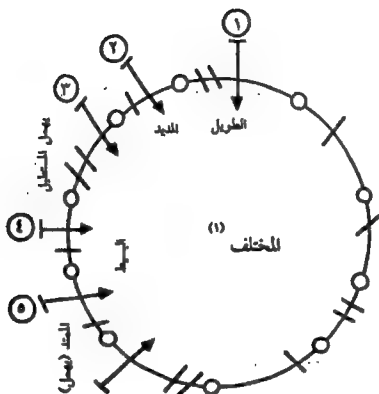
صادق قلبى غزالٍ أحورٌ ذو دلالٍ      كلما ردتُ حبا راد متى نفسورا  
أما الدائرة فهى :

(١) راجع دراسات فى علم العروض والقافية ص ١٥٤ - ١٥٥ .

(٢) راجع فى علم العروض والقافية ص ١٥٤ يتصرف .

(٣) بيتا المستطيل والممتد من كتاب فى علم العروض والقافية ص ١٥٤ .





وفكها ما يلي :

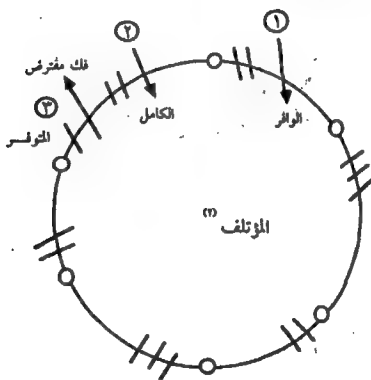
- |                     |  |
|---------------------|--|
| ١ - الطويل :        | al al al / . al al / . al al al / . al al /    |
| ٢ - المديد :        | al al / . al al al / . al al / . al al al /    |
| ٣ - مهمل المستطيل : | al al al / . al al / . al al al al / . al al / |
| ٤ - البسيط :        | al al / . al al al / . al al / . al al al /    |
| ٥ - مهمل المتعدي :  | al al al / . al al / . al al al / . al al /    |

(١) سميت بالـمختلف لتركيبها من جزأين مختلفين خماسي وسباعي - فـى علمى العروض والقافية ص ١٥٥ .

ولعل نظرة واحدة إلى البحرين المهملين حين تحذف التفعيلة الأولى فاعلن  
تعطينا إمكانية مجزوء البسيط وبحر المديد في صورته الشعرية .

أما الدائرة الثانية : دائرة المؤتلف ففيها ثلاثة أبحر اثنان مستعملان ،  
وواحد مهمل والمهمل منها وزنه فاعلاتن ست مرات ويقال له المتوفر والمعتمد  
ومنه قول بعض المولدين <sup>(١)</sup> :

ما رأيتُ من الجآذر بالجزيرة إذ رمينَ بأسهم جرحتُ فؤادي



وفكها يخرج منه ما يلي :

o//o// . o//o// . o//o//

١ - الوافر :

o//o// . o//o// . o//o//

٢ - الكامل :

o//o// . o//o// . o//o//

٣ - مهمل المتوفر :

(١) في علم العروض والقافية ص ١٥٥ .

(٢) سميت بالمؤتلف لاختلاف أجزائها ومماثلها ص ١٥٥ .

وغريب أمر هذا المهمل إنَّ مقارنة بين فكّه وبين البيت الذى أوردناه له  
لتوحى بأن التصور فيه فى الواقعة الشعرية يوحى بالتدوير وهنا تأتى الاستقامة  
النهائية للعروض . ويأتى التقطيع على هذا النحو .

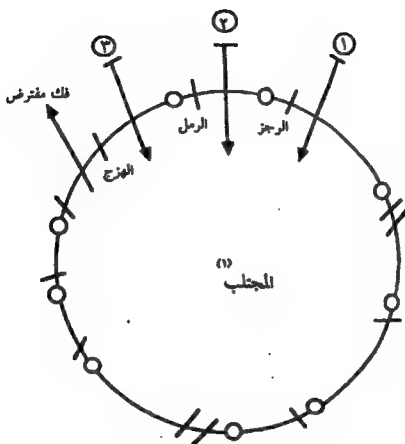
ما رأى ( فاعلن ) ت من الجأ ( متفاعلن ) ذر بالجزى ( متفاعلن ) رة  
اذرمى ( متفاعلن ) ن بأسهم ( متفاعلن ) جرح فؤادى ( متفاعلن ) .  
وهنا فإن المتوفر من منظور الدائرة يقرب من الإيقاع الشعرى لبحر الكامل .

والملاحظ على هذه الدائرة أنَّ فك المهمل جاء مع اعتبار بداية الفك من  
سبب خفيف تبعه سبب ثقيل وكلاهما فاصلة الكامل . ولو تصورنا تمثلا آخر  
للفك بأن نبدأ بالوثد المجموع من هذه الفاصلة ( متا /// ) مع تصور أن ما  
قبلها يحوى أوتادا مفروقة لكان الفك هكذا :

وتد	وتد	فاصلة	وتتند	ثقل	وتد مفروق	وتد مفروق
o//	o//	o///	o//	//	/o/	/o/

فلماذا لم يضع الخليل هذا الدوران فى اعتباره حتى ولو أشعره بمهمل  
يوحى به النظام ؟ ذلك لأن النظام وإن كان تصورا فإنه يحوى قدرة على  
الانسجام والتوازى ولا أرى فى هذه التشكيلات المختلفة ما يوازى إيقاعا ما  
ولو نظريا .

والدائرة الثالثة : هى المسماة بدائرة المجتلب ولا يوجد مهمل فى هذه  
الدائرة وهى مسدسة الأجزاء وأبحر هذه الدائرة . الرمل . الهزج . الرجز .



والفك منها يكون ما يلي :

١ - الرجز :  $al/al . al/al . al/al$

٢ - الرمل :  $al/al . al/al . al/al$

الهزج :  $al/al . al/al . al/al$

ولو تصورنا فكاً آخر يوحى باستقلالية مفعولات ، وتردد الوتد المفروق في نطاق البيت كله لقلنا أنه يمكن أن يفك منها أيضاً ما يلي :

---

(١) سميت بالمجتلب لأن أجزاءها كلها اجتلبت من دائرة للختلف إليها قسماطين من الطويل ومضمّلين من البسيط وفاعلاتن من اللديد . « راجع الميون الغامزة ص ٥٣ مع نقاش حول تصور الاجتلاب ومن أي دائرة يكون ومن أيها لا يكون .

هذا فرض تنفيه الإيقاعية الشعرية تمامًا فلم ذلك ؟ لعل إحساسنا بضياح قيمة الوند المجموع وإحساسنا بتوالى الأسباب الخفيفة يعطيان تفسيراً لذلك .

والدائرة الرابعة : وهى المسماة بدائرة المشتبه وتشتمل على تسعة أبجر منها ستة مستعملة والثلاثة الباقيات مهملات ومن أول المهملات ما وزنه فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن مفروق الوند ويسمى ذلك البحر بالغريب والمتشد ويته قول بعض المولدين :

ما لسلمى فى البرايا من مُشبه لا ولا البدر المنبر المستكمل

فهذا بيت مولد لم تضع العرب فيه شيئاً كما يرى صاحب العيون الغامزة<sup>(١)</sup> ويرى الزجاج أن سبب اطراحه مايلزم عليه لو تم منه وقوع مستفع لن المفروقة الوند فى العروض ، وهو مجتنب عندهم لأنها عمدة ، والأسباب مع الوند المفروق ضعيفة ، ولهذا لم يجرى السريع تاماً . ورأى الصفاقسى أن سر إهماله أنه لو جزئى لالتبس بمجزوء الرمل أما أبو الحكم فرفضه له راجع للزوم الوقف على المتحرك فيه .

والمهمل الثانى وزنه مفاعيلن فاع لاتن ويته من قول المولدين :

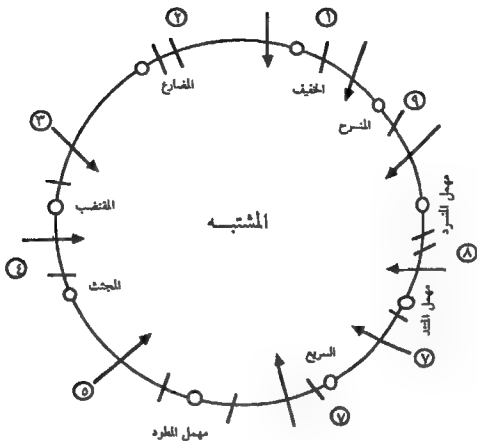
لقد ناديت أقواماً حين جابوا وما بالسمع من وقر لو أجابوا

والمهمل الثالث بحر وزنه فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن ولاعلة لا طراحه كما يرى صاحب العيون الغامزة إلا عدم السماع<sup>(٢)</sup> ويته :

من مجيرى من الأشجان والكرب من مدلى من الإبعاد بالقرب

(١) مهملات هذه الدائرة وخلافاتها من العيون الغامزة ص ٥٦ - ٥٧ بصرف .

(٢) هذا قول يوحى بالإمكان الموسيقى لهذا البحر لدى الدماينى .



- ١ - الخفيف :  $al\ al\ al\ al\ \underline{al}\ al\ al\ al\ al$
- ٢ - المضارع :  $al\ al\ al\ al\ al\ \underline{al}\ al\ al\ al\ al$
- ٣ - المقتضب :  $al\ al\ al\ al\ al\ al\ al\ \underline{al}\ al\ al$
- ٤ - المجث :  $al\ al\ al\ al\ al\ al\ al\ al\ \underline{al}\ al$
- ٥ - المهمل (مهمل) :  $al\ al\ al\ al\ al\ al\ al\ al\ al\ \underline{al}$
- ٦ - السريع :  $\underline{al}\ al\ al\ al\ al\ al\ al\ al\ al\ al$
- ٧ - المهمل (مهمل) :  $al\ \underline{al}\ al\ al\ al\ al\ al\ al\ al\ al$

(١) الخط موضوع تحت الوند المفقود .

o/ o/ o/ . o/ o/ o/ . o/ o/ o/

٨ - المنرد ( مهمل ) :

o/ o/ o/ . o/ o/ o/ . o/ o/ o/

٩ - المنسرح :

وسميت هذه الدائرة بدائرة المشتبه لاشتباه أبجرها ؛ لأن مستغلن في الخفيف والمجثث مفروقة الوند وفي غيرهما مجموعته ، وفاعلاتن في المضارع مفروقة الوند وفي غيرها مجموعته وقد حكى البعض أن فحول الشعراء غلطوا في بحورها ، فأدخلوا بعضها على بعض في القصيدة الواحدة ، توها منهم بأنه بحر واحد ، منهم مهلهل ومرقس ، وعبيد بن الأبرص وعلقمة بن عبده ووقع من ذلك قصيدة للطرماس حكاها أبو العلاء . وحين يرد اعتراض لماذا لم تبدأ هذه الدائرة بالبحر المصدر بالوند المجموع وهو المضارع وعدلت عن ذلك إلى السريع فإنه مردود بأن الأول من المضارع معلول دائماً للزوم المراقبة فيه ويدفع ذلك القول الصفاقي برده محكم « بأن لزوم إعلال المضارع في الاستعمال لا في الدائرة والعبرة في الفك بما في الدائرة ثم كل من الاعلال والبدء بالسريع مخالف للقياس فلم يرفض أحدهما ويرتكب الآخر <sup>(١)</sup> . ولعلنا ندرك القيمة الصحيحة في قوله : « لزوم إعلال المضارع في الاستعمال لا في الدائرة » فذلك يؤكد تصور العلاقة بين النظام والاستعمال حيث الدائرة شمول لكل ممكن والاستعمال إحساس بالواقع من هذا الممكن .

والدائرة الخامسة : دائرة المستفوق وأخرج الخليل منها بحراً واحداً مستعملاً فقط وهو المسمى بالمتقارب حيث تفعيلاته فاعلن ثمانى مرات . بينما بقي فيها مهمل لم يذكره الخليل واستدركه المحدثون فسمى بالمتدارك . قالوا ولم يستعمل إلا مخبونا ، وحكوا له عروضاً وضرباً مخبونين : كقوله :

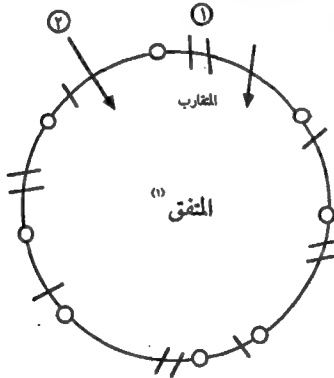
كرة طرحت بصوالجة فتلقفها رجلٌ رجل

(١) البيون الغامزة ص ٥٨ .

ويستعمل فاعلن فى هذا البحر على قَعْلَن يَأْسَكَان العين ويسمى بقطر الميزاب ، وصوت الناقوس وركض الخيل وعليه جاء قول الحصرى <sup>(١)</sup> .

ياليل الصب متى غدهُ أقيام الساعة موعده

وغريب أمر الخليل فى اهمال المتدارك من هذه الدائرة والتركيز على المتقارب فقط . فهل معنى ذلك أن دائرته أحكم عليها المستعمل فقط ؟ فكيف إذا أشار إلى المهملات فى الدوائر الأخرى ! رؤيتى وإحساسى أن الخليل بمنظوره الدائرى كان يعرف تمامًا وجود ذلك البحر لأن هذه الدائرة فى دورانها - تشبه دائرة الكامل .



(١) العيون الغامزة ص ٦٠ .

(٢) سميت بدائرة المتفق لاتفاق أجزائها . العيون الغامزة ص ٦١ .



والفك منها يحوى بحرين :

١ - المتقارب : ol ol . ol ol . ol ol . ol ol

٢ - المتدارك ( مهمل ) ol ol . ol ol . ol ol . ol ol

تلك هى دوائر الخليل فى تصورهما العام وسوف نذكر الآن المحاولات التى جاءت بعده . مع علمنا بأن جل هذه المحاولات جعلت الخليل نبراسا فحاولت تفسيره أو الإضافة إليه أو كم دوائره وعلى هذا فإن حديثنا عن هذه المحاولات إعادة لتقويم رؤية الخليل مرة أخرى مع إدراكنا لرؤية الزحاف والعلة على هذه الدوائر .

### علماء العربية القدامى بعد الخليل .. فكروهم عن الدوائر :

لم يضيفوا إلى دوائر الخليل شيئا يذكر إلا بعض تغييرات شكلية تخص الجزء الذى يبدأ منه الفك على الدائرة حسب أولية البحر عندهم على الدائرة أو جعل الدائرة فى التصور الشكلى عدة دوائر متداخلة تبعد كل واحدة منها أو تقرب حسب مركز الدائرة وظلت هذه التصورات سائدة حتى عصرنا هذا فلم يتغير منها إلا رمز الساكن والمتحرك فبينما يرمز للسكون عندهم بالالف المائلة (/) ويرمز للمتحرك بالدائرة (o) نرى أن الدائرة تأخذ علامة صفرية للدلالة على السكون بينما الالف اعماله للدلالة على المتحرك وإذا أردنا أن نتبع بعض المحاولات التى جاءت بعد الخليل فإن أول<sup>(١)</sup> محاولة تذكر وهى موجودة بين أيدينا هى محاولة صاحب العقد الفريد ابن عبد ربه<sup>(٢)</sup> ففى الجزء الخامس من كتابه تعرض للتأليف فى علم العروض فى كتاب الجوهرية الثانية حيث نظم فى

(١) محاولة الأخنس السلى عاش فى القرن الثالث الهجرى ما زالت على مخطوط مخروم لم يظهر مطبوعا حتى الآن .

(٢) عاش ابن ربه فى القرنين الثالث والرابع من الهجرة حيث ولد سنة ٢٤٦ هـ وتوفى عام ٢٤٦ هـ .

هذا الكتاب أرجوزة عروضيه شامله حوى فيها الحديث عن دوائره فى ثلاثة وخمسين بيتا وفى دوائره يعرض تصور الخليل ويضع إضافة رائعة فى هذا المجال هذه الإضافة تتركز فى تصوره الزحاف على الدوائر من خلال نقط معينه فوق ساكن الدائرة أو متحركها ولستركه يؤكد ذلك حيث يقول فى أرجوزته (١) :

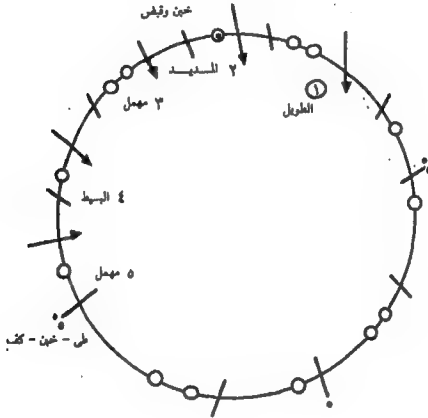
فما لها من الخطوط البائنة	دلائل على الحروف الساكنة
والحلقات المتجوّفات	علامةً للمتحرّكات
والنقط التى على الخطوط	علامة تُعد للسقوط
والخلق التى عليها يُنقط	تسكن أحيانا وحينما تسقطُ
والنقط التى بأجواف الخلق	لمبتدأ الشُّطور منها يخترق
والنقطتان موضع التعاقب	ومثل ذلك موضع التراقب

ففى هذه الأبيات يصور فى دوائره هذه الرموز فالبيت الأول بيان بأن الخط المائل دلالة على الساكن . والثانى يبين أن الحلقة المجوفة (o) دلالة على المتحرك . والثالث يبين أن النقطة الموضوعة على الساكن زحاف بحذفه . وأن النقط التى توضع على الدائرة أى مع الحركة دليل على إمكان زحافها إما بالاسكان أو بالحذف وهذا مفهوم البيت الرابع . أما النقط داخل الدائرة فهى بداية انطلاق البحر من بده شطره . وهذا واضح فى البيت الخامس ويأتى البيت السادس ليبدل على ظاهرتين مرتبطتين بالزحاف وهما المعاقبة والمراقبة ودليلهما على الدائرة نقطتان فوق الساكن .

عمل رائع لابن عبدربه نشهد فيه أنه لم يتصور الدائرة بعيداً عما يحدث

(١) المقد الفريد ج ٥ ص ٤٣٨ .

ليجورها من رحافات بل أعطانا إشارة على دوائر الخليل توحى بالمكان الذى يوجد فيه الزحاف على نطاق الدائرة . فكانت رموزه دلالة كاملة على مرونة دائرته . وكانت خير دليل على بيان أن هناك علاقة ما على تقارب المراحفات بين البحور صاحبة الدائرة الواحدة . وهما نحن نقدم دائرة من دوائره لنرى من خلالها ما ارتآه . والدائرة التى نختارها هى دائرة الطويل أو دائرة المختلف .



ففى بداية المديد مثلاً لمجد نقطة داخل الدائرة وهى دلالة فك البحر من الدائرة وبداية شطره والنقطة التى فوق الساكن الخاضع بفاعلاتن دليل على ورود ظاهرتى المعاقبة والمراقبة وبخاصة أن تفعيله فاعلن من هذا الفك على (فا) فيها هاتان النقطتان ونحن نعلم أن المراقبة والمعاقبة بين ساكن فاعلاتن وساكن فاعلن .

ولك أن تعلم أن الساكن فى فاعلاتن مكان لزحاف آخر هو القبض الوارد فى فعملن التى هى بداية للطويل . وأن السبب الخفيف الثانى من البسيط به إمكان الطى فى مستفعلن وأن فاعلن منها يوجد على ساكنها نقطة مما يوحى بإمكان الخبن . . فالدائرة إذا لاتهمل الزحاف مطلقا عند دورانها . ولعل علامة على ساكن واحد كالساكن الأول من بدء المديد مثلا توحى بأن السبب الخفيف هنا موطن لزحافات هذه البحور الجائزة فبحفذه يتصور قبض فعملن وخبن فاعلاتن من المديد . وخبن فاعلن من البسيط وساكن السبب الخفيف الثانى من البسيط فيه جوازات البحور عند الحذف ففيه طى مستفعلن وخبن فاعلن . وكف مفاعيل وإن ندر فإنه امكانة موجودة بالدائرة . ويوحى فك الطويل بأن السبب الأول فى تفعيلته الأخيرة يأتيه حذف الساكن وهو القبض على مفاعيلن وهى صورة واجبة فى العروض وإن ندرت داخل البيت . وهى بذاتها كف فى المديد ( فاعلات ) . .

نخلص من هذا كله أن صاحب العقد برموزه على الدائرة حاول تصور كل إمكانات المزاحفة عليها وهذه نقطة إضافة تحسب له عند الحديث عن الدوائر .

وعن جاء بعد ابن عبدربه متحدثا عن الدوائر الصاحب بن عباد فى كتابه الإقناع ولم يضيف إليها جديدا والتبريزى المتوفى سنة ٥٠٢ هـ فى كتابه الكافى فى العروض والقوافى وفيه تصور أول للدوران داخل الدائرة وجاء بعده ابن القطاع المتوفى سنة ٥١٥ هـ ليعرض صورة عن الدوائر فى كتابه البارخ ثم ابن السراج المتوفى سنة ٥٥٠ هـ صاحب تقويم البيان لتحرير الأوران ثم الجنزى صاحب كتاب الدوائر العروضية المتوفى سنة ٥٥٠ هـ وابن الحاجب فى كتابه نهاية الراغب فى شرح عروض ابن الحاجب والمتوفى سنة ٦٤٦ هـ والشيوخ أمين الدين المحلى المتوفى سنة ٦٧٣ هـ غير محاولات أخرى لم تعط أى جديد

عما ذكر قبلها <sup>(١)</sup> . ونحن الآن نعرض صوراً من بعض هذه المحاولات التي ستكون دليلاً حين عرض تصور المحدثين للدوائر . وسوف نبداً بتصور الخطيب التبريزي المتوفى سنة ٥٠٢ هـ للدوائر الذي أورده في كتابه « الكافى فى العروض والقوافى » . .

بعد أن يقول التبريزي إن للشعر كله أربعاً وثلاثين عروضا وثلاثة وستين ضرباً وخمسة عشر بحراً يرى أن هذه الأبحر تجمعها خمس دوائر ثم يحاول تحديد بحور هذه الدوائر ويرى فى الدائرة الأخيرة بحراً واحداً هو المتقارب على حد قول الخليل . بعد ذلك يعرض البحور ذات الدائرة الواحدة وفى ختامها يأتى برسم الدائرة موضحاً عليها هذه البحور وفى دوائره نرى أن الدائرة لاترسم على أساس خط واحد من المركز وإنما ترسم عدة دوائر قرب المركز على قدر عدد البحور الموجودة فى الدائرة وعلى قدر بداياتها . وسوف نعرض دائرة واحدة من دوائره تحوى عديداً من البحور هى المحتلب لكثرة ما بها من بحور ولأنها ستكون موحية لبعض أفكار المحدثين فيما بعد . كما يبدو فى الرسم التالى الموجود فى الصفحة التالية :

---

(١) فى رسالة الماجستير السابقة للسيد محمد عامر عرض لهذه المحاولات .



تقابلنا عدة ملاحظات حول هذه الدائرة . منها أن كل دائرة تأخذ بداية البحر منطلقاً لها فالكبرى منطلقها عند التبريزى السريع والتي وراءها المتسرح والتي بعدها الخفيف ثم دائرة المضارع فدائرة المقتضب وأخيراً الدائرة الصغرى للمجتث . والترتيب هنا ترتيب له ما يبرره . يوضحه التبريزى بقوله : « وكان القياس فيها أن يقدم المضارع على السريع للعللة المتقدمة لأن أوله وتد ، لكنهم تركوا القياس وقدموا السريع ، وذلك أن مفاعيلن فى المضارع لا تحيى سالمة قط إما أن تحيى مقبوضة أو مكفوفة ، فلما بطل أن يكون المضارع أولاً لكراهتهم ابتداء الدائرة بسبحر يكون أوله مثل هذا كان السريع أولى بالتقديم . ثم رتب عليه المتسرح لأنه يفك من مستفعلن الثانية . . إلخ » <sup>(١)</sup> وعلى هذا فالدوائر توحى بأهمية بحر لديه على الآخر ويوحى نصه بدلالة تخصصا وإن كانت شكلية مؤداها أن نسبة الدائرة إلى بحرهما قرين الإحساس بالزحاف والعللة فقد رفض بدءاً لهذه الدائرة لما به من مزاحفة القبض والكف التي لاتسلم بدايته من واحدة منهما ويلاحظ على هذه الدائرة أيضاً أنه لم تذكر فيها صورة المهملات مع أن بها كما رأينا من عرضنا السابق لدوائر الخليل ثلاثة بحور مهمة . وفى ذلك ما يدل على اكتفائه بما هو مستعمل فقط من البحور فى صورته المثالية .

كان يكفى التبريزى رسم دائرة واحدة يكون بدء كل سبب أو وتد فيها منتجاً لبحر ويرقم البحر يرقم ليدل على أهميته وترتيبه فلماذا عدل عن ذلك إلى الدوائر المتتالية بعدد ( البحور ) هل فى عمله إحياء بسر هذا الصنيع ؟ لعله يقصد بذلك أن لكل بحر داخل الدائرة الواحدة استقلالاً ووقعا خاصا يميزه عن البحور الأخرى التي تشترك معه فى دائرته .

ونأتى الملاحظة الهامة التي تتمثل فى أنه سعى هذه الدائرة بدائرة للمجتلب على عكس سابقه .

(١) الكافى ص ١٢٨ .

لقد رأينا أن هذه الدائرة مسماه بالمشتبه وقد كنا نحسب أن تلك خطأ مطبعية في رسم الدائرة ولكنه يسمها في كتابه وتحليله بدائرة المجتلب ويذكر تبريرا لتلك التسمية فهو يذكر أن هذه الدائرة الرابعة سميت بالمجتلب « لأن الجلب في اللغة الكثرة ، فلكثرة أبهرها سميت بهذا الاسم ، وقيل سميت بذلك لأن أبهرها مجتلب من الدائرة الأولى فمفاعيلن من الطويل وفاعلاتن من المديد ومستفعلن من البسيط »<sup>(١)</sup> وهذا عكس ما رأيناه لدى الخليل وابن عبدربه وعكس المتبع المعروف عن هذه الدائرة فهي مسماه عندهم بالمشتبه وذلك لاشتباه أبهرها فلقد حكى ابن القطاع كما قلنا سابقاً أن فحول الشعراء غلطوا في بحورها فأدخلوا بعضها على البعض الآخر في القصيدة الواحدة توهم منهم أنه بحر واحد . ولعل في ذلك الفرق بين التسميتين ما قلناه من أن التبريزي يرفض التشابه وتوهم الخلط إذ كل بحر له استقلاليته . ولو عدنا للمشتبه عند التبريزي لوجدناه يقصد بها دائرة بحر الهزج والرمل والرجز والتي يقول فيها سميت دائرة المشتبه لأن أجزائها متماثلة أيضاً فكل واحد من أجزائها يشبه الجزء الآخر لأنه مثله إذ كانت الأجزاء كلها سباعية . والمشتبه والمؤتلف يتقاربان في المعنى . ولكن سميت الدائرة الثانية بالمؤتلف لأن في الائتلاف معنى رائداً<sup>(٢)</sup> وهنا فهو يقصد بالاشتباه رؤية موسيقية رائدة سوف نسميها بعد ذلك بالتماثل في التفعيلات أى بالبحور ذوات التفعيلة الواحدة يؤكد ذلك أنه يقربها من دائرة المؤلف ولو شاعت دائرة المتقارب بأن حوت المستدارك لضمها إلى هذا النوع . والذي يراه في المشتبه لايقول به العروضيون فلقد رأينا أن دائرة المشتبه يقصد بها دائرة المجتلب وذلك « لأن أجزائها كلها اجتلبت من دائرة المختلف إليها فمفاعيلن من الطويل ، ومستفعلن من البسيط ، وفاعلاتن من المديد . فإن قلت لم حكم باجتلابها من هناك إلى هنا دون العكس ؟

(١) الكافي ص ١٢٨ .

(٢) الكافي ص ٩٣ .



قلت : أجاب الصفاقس عنه بوجهين : الأول أن فائدة الاجتلاب هى الاستعمال وهى كلها هنا مستعملة بخلافها فى دائرة المختلف لأن بعضها مهمل . الثانى أن كل أجزاء هذه الدائرة فى دائرة المختلف دون العكس <sup>(١)</sup> .

يخلص لنا إذا أن المجتلب عند التبريزى توارى المشتبه عند غيره والمشتبه عنده توارى المجتلب عند غيره وله فى ذلك تبريره الخاص كما وضعنا آنفا .

ويأتى ابن القطاع المتوفى سنة ٥١٥ هـ ليحاول أن يتكرر جديداً فى الدوائر العروضية والمحاولة هنا استنباط عدد كثير من المهملات فاقت حد ما قال به الخليل أو أثبت على دائرته فقد استنبط ابن القطاع سبعة وعشرين بحراً مهملاً وذلك لأنه كان يرفض مقطعا يفصل بين البحر وما يليه وكما يقول السيد محمد عامر أى « أنه كان لا يستخدم الأسباب والأتواد عند فك بحر من بحر وإنما كان يستخدم المقاطع فمثلاً نراه فى الدائرة الأولى التى تبدأ ببحر الطويل .

فعلون مفاعيلن فعلون مفاعيلن

نراه لا يحذف الوند كوحدة مستقلة ولكنه يحذف المقطع الأول منه وهو (ف) من فعوفيتتج لنا البحر المهمل مفعول ، مفعولات ، مفعول ، مفعولات <sup>(٢)</sup> .

إلى هنا وحديث السيد عامر صادق فى قوله بإصدار عديد من المهملات لدى ابن القطاع أما تفسيره لوجود هذه المهملات فشيء نراه بعيداً عن رؤية ابن القطاع أن مؤدى رأى السيد عامر أن هذه المهملات ما جاءت إلا بحذف مقطع ونحن لانقبل كلمة حذف هنا لأنها توحى بالإسقاط والإسقاط فى البدء يحدث

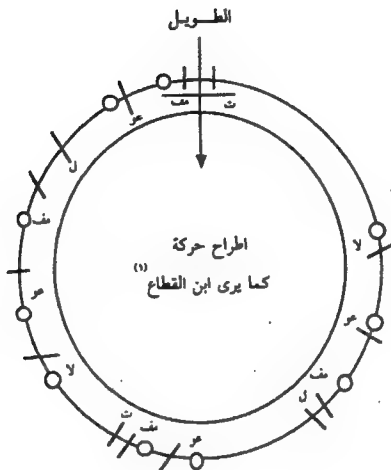
(١) الميون الغامزة ص ٥٣ - ٥٤ . وقد سبق استعانتنا بهذا النص .

(٢) الدوائر العروضية - رسالة ماجستير ص ٦٧ .

خللا في الدائرة فإن لم يكن إسقاطا حقيقيا بأن كان اعتباريا فلذاك أكثر خطأ لأن وجوده فيها حيث مع عدم دورانه يفك الدائرة إلى خط مستقيم . . ونأتى هنا إلى أساس رأيه وهو أن رؤية ابن القطاع لهذه المهمات مبنية على إغفال قيمة السبب والوتد وإدخال قيمة أخرى هي المقطع وهذا شيء جديد جداً على فهم علماء العربية القدماء فتصور المقطع لديهم لم يك موجوداً بمفهوما ولم يك مستخدماً وفي كلام السيد عامر ونقله عن ابن القطاع ما يوحى بذلك حيث يقول ابن القطاع عن الدوائر « ولم يذكرها أحد من المتقدمين ولا المتأخرين ، وفعلت في استخراجها كفعل الخليل وليس له غير البق<sup>(١)</sup> » ونقف عند قوله وفعلت في استخراجها كفعل الخليل وليس له غير البق . فهل من فعل الخليل أنه اعتمد في دوائره على المقاطع ؟ والجواب معروف لأن الخليل اعتمد الأسباب والأوتاد . وهنا نسال هل فعل ابن القطاع فعله حقاً كما قال ؟ والجواب اثبات قاطع فابن القطاع لم يبدأ بمقطع وإنما بدأ بسبب والفصل بين البحر وما يليه ما هو إلا إحالة دائرة على سبيل المثال من كون اعتبار وتدعا مجموعاً إلى كونه مفروقاً وسوف نختار دائرتين لنظهر من خلالهما هذا التصور .

فمثلاً دائرة الطويل التي تفعيلاتها فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن نعلم أن الوتد المجموع هو الأساس في تشكيل الطويل والمديد والبسيط فماذا يحدث لو طرحنا مقطعا يفصل بين البحر وما يليه كما يقول ابن القطاع . ما يحدث لدينا الآتي :

(١) المرجع السابق ص ٦٣ .



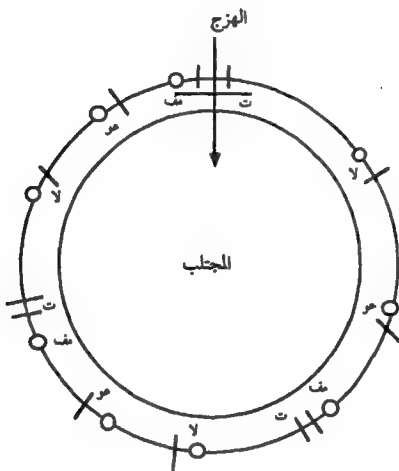
ليس في هذه الدائرة على هذا التصور إلا تحويل التفعيلات مجموعة الوند إلى مفروقة الوند فهل كان ذلك التصور بعيداً عن فهم الخليل صاحب العقليّة الرياضيّة الإبداعية ؟ لم يك ذلك بعيداً ولكن رفضه - لحسان ذلك التصور في الدائرة حتى مع إهماله - ربما كان راجعاً إلى رؤية خاصة بالوند فمستعملات هذا الوند ومهملاته لدى الخليل ذوات وند مجموع وحين يتحول التصور إلى

---

(١) نحن نأخذ منظوراً واحداً فقط من المهملات على الدائرة لتؤكد من خلال أن ابن القطاع لم يضع في اعتباره رؤية المقطع ومن هنا كانت المناقشة الواردة في إثبات المقطع أو رفضه لدى السيد محمد عامر لا أساس لها . راجع رسالة الماجستير خاصة رايه ص ١١٣ - ١١٤ حيث يأخذ فيه على ابن القطاع فكرة المقطع عنده .

الأوتاد المفروقة فهنا لا يعتبره الخليل لما فيه من خلاف موسيقى على مستوى الانسجام الذى يوحى به المنظور .

وهذا دليل أيضاً من دائرة الهزج تؤكد به عدم الاهتمام بالمقطع وتفعيلات الدائرة . . مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن . والتي يدخل فى إطارها الرجز والرمل من البحور وكلها مجموعة الوتد كما ترد فى دائرة الخليل السماء بالمجتلب .



والملاحظ فى هذه الدائرة أن ترك البدء بحركة الوتد الأولى يجعل بدء الدائرة سبياً ويجعل وتد مكوناته ( تفعيلاته ) مفروقا لا مجموعا على نحو :  
مفعولات مفعولات مفعولات .

ومن هنا نستنتج أن ابن القطاع ليس مهملاً لقيمة السبب والوثد في مهملاته فحسب وإنما هو أيضاً غير مدرك لتصور المقطع على الدائرة . وفي رواية ابن القطاع لدائرته لانجد أية إشارة لظاهرتي الزحاف والعلّة .

أما محاولة الجتزى المتوفى سنة ٥٥٠ هـ ففيها يرسم<sup>(١)</sup> لكل بحر من البحور دائرة مهملة كانت هذه البحور أو مستعملة موضحاً بداية فكها عن سابقتها ففي دائرة المختلف مثلاً يرسم للطويل دائرة صغيرة قريبة من مركزها ليرسم بعدها للمديد دائرة أوسع ثم دائرة للمهمل الذي يلي المديد ثم دائرة للبيسط أوسع في قطرها من سابقتها ثم دائرة لمهمل أخير هي أوسع الدوائر السابقة قطراً .

وحين ننظر إلى هذه الدائرة نظرة متأنية ندرك أنها مماثلة في كثير من دوائر التبريزى السابقة فتعدد الأقطار بتعدد بحور الدائرة كان السمة الأساسية في عمل التبريزى وما هو الجتزى يأخذ بها والفرق بينهما أو قل الجديد عند الجتزى أنه أدرك المهملات في دوائره بينما لم يذكر التبريزى هذه المهملات وأن الجتزى يجعل الطويل أقصر الأقطار مقرباً له من مركز الدائرة على حين أن التبريزى يجعله أوسع الأقطار . وإذا كان قرب المركز دليلاً على أهمية البحر فما باله جعل مهملاته أسبق من بعض البحور المستعملة ؟ وقد يقال أنه يأخذ البحر ثم المهمل الوارد منه وهذا قول لا تؤكد دائرة الجتزى لأنه يأتي بالطويل يتلوّه بالمديد ثم بمهمل مقتطع من الطويل هو الذي سماه بالمنفل وهو المعروف بالمستطيل وتفعيلاته مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن .

ليس في دائرة الجتزى جديدٌ على دائرة التبريزى غير إدخاله المهملات على دوائره أما حديثه عن الزحافات والعلل فليس وارداً في دائرته كما هو حادث مع تصور ابن القطاع .

(١) الدوائر العروضية - رسالة ماجستير ص ٦٨ .

ويسلك الشيخ<sup>(١)</sup> أمين الدين الحلبي المتوفى سنة ٦٧٣ هـ في دوائره مسلکا شكليا في تقديمه بعض الدوائر على البعض الآخر ولأنه يعتبر أن أصول التفعيلات أربعة مبدوءة بتد هي فعولن . مفاعيلن مفاعلتن ، فاع لائن - بدأ دوائره بالدائرة التي تعتمد على بحر واحد يتكرر فيه الوتد ومن ثم كانت دائرة المتفق والتي منها المتقارب هي الأصل عنده .

ما عدا ذلك المطلب الشكلي لم يقدم في دائرته شيئا جديداً لأنه اتبع في دائرته ما اتبعه التبريزي تماماً فلقد أطلق دوائر تحيط بالمركز الام أوسع هذه الدوائر قطراً أم هذه الدوائر ؛ وإذا ضاق القطر انتقلنا إلى بحر آخر وهكذا على الترتيب . والحلبي حين يتحدث عن البحر في الدائرة فلانما يذكر في حديثه تصوراً ليت كله ففى المتفق يقول في أرجوته :

وكرر الأصل الذي لم يسبق	سبعاً تكن دائرة المتفني
للمتقارب فعو ثم السبب	يفك منه فاعلن بحر الخجب
إن لم تكن مدركها في النفس	فهذه صورتها للحسن

فالأصل فعولن سيكرر سبع مرات فيكون المجموع ثمانى مرات . وهذا خطأ في التعبير لأنه يعتبر الدائرة بيتاً كاملاً مع أن الدائرة تحقق وجود شطر ما من البيت .

تلك بعض مجهودات<sup>(٢)</sup> بعد التحليل أدركنا من خلالها مدى الإضافة على ما جاء به والناظر لما سبق يجد أن معظم هذه الإضافات إضافات شكلية عن

(١) محاولة الشيخ الحلبي مأثورة من الدوائر العروضية - رسالة ماجستير ص ٧٠ .  
(٢) وصل السيد محمد عامر في رسالته للماجستير إلى نتائج غير مؤكدة ؛ لأنه لم يدرك تماماً جهد التبريزي فلم يعرف بدوائره ولم يضعه في زمنه المناسب ومن هنا لم يفهم أن عمل من جاء بعده مرتبط به فقد جعله بعد الجنزى المتوفى سنة ٥٥٠ هـ مع أنه متوفى سنة ٥٠٢ هـ والشقة واسعة ولو وضع التبريزي في مكانه ولو علمت دوائره لعلنا سبقه لكل من الجنزى وابن القطاع فيما جاءا به .

رؤيته الساطعة فهل فى جهد المحدثين ما يمثل تمجيداً على نظرة الخليل ومن جاء بعده ؟ لعل الحديث التالى يوضح ذلك .

لعل أول من اهتم بالدوائر العروضية فى العصر الحديث هم الباحثون الغربيون وعلى وجه الخصوص المستشرق الالماني فوتهلد فايل Gotthold weil<sup>(١)</sup> وذلك فى مقال نشره بالطبعة الجديدة من دائرة المعارف الإسلامية بعنوان عروض . ومن أجل ذلك فقد خصصنا حديثنا التالى حول فايل وفكرته عن الدوائر العروضية لدى الخليل ومدى فهم إيقاع الشعر من خلال هذه الدوائر عنده . ففى فهم فايل لدوائر الخليل « أن الدوائر الخليلية صور إيقاعية استنبطها الخليل لإظهار موضع التوقيع فى كل جزء وإظهار درجة التوقيع فى القوة بحسب موضع الوند المجموع من الجزء<sup>(٢)</sup> » ومعنى ذلك أن فايل لديه إحساس بأن تركيب الخليل للدوائر الخمس فى نظامه قد يكون هادفاً ومسلماً إلى عدة اعتبارات يوضحها الأستاذ البعلاوى قائلاً : واستقرأ هذه الباحث جميع محاولات سابقه لشرح أركان الوزن فى الشعر العربى ، فوازن بين النظريات التى تجعله قائماً على تتبع حركات وسواكن فى نسب معينة والافتراضات التى تضيف إلى هذا الأساس من الكمية الصوتية وقعاً خفياً شبيهاً بالوقع الموسيقى فى سلم الموسيقى . وانتهى به البحث إلى افتراض جديد مدعم بحجج ، وهو أن أساس الوزن فى الشعر العربى ليس تتابع مقاطع صوتية على نسب معينة فحسب ، بل هو أيضاً تتابع إيقاع خياص فى مواضع معينة من كل بحر ، فالوزن فى الشعر العربى يعتمد الكمية الصوتية من جهة ويعتمد وقعاً عروضياً مضبوطاً من جهة أخرى . وإنما أوحى إليه بهذا الاكتشاف

(١) رأى فايل إخطئه هنا من مقال بعنوان مشكل الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن فى الشعر العربى

للاستاذ محمد البعلاوى . حوليات الجامعة التونسية العدد الرابع سنة ١٩٦٧ م .

(٢) مشكلة الدوائر ، الحوليات التونسية ص ١١١ .

درسه الموفق للدوائر الخلية<sup>(١)</sup> . وفى حديث الأستاذ اليعلاوى عن فايل إحساس بقيمة عمله لأنه استقرى جميع المحاولات السابقة للورن الشعرى وخرج منها بفرضه التالى : أن الورن العربى يعتمد على أساسين هما الكمية الصوتية من جهة والوقع العروضى المضبوط من جهة أخرى والذي أوحى إليه بهذين الأساسين أو بهذا الاكتشاف درسه المدقق لدوائر الخليل . فما المقصود بالوقع العروضى الذى ارتآه فايل ؟ الوقع العروضى المضبوط هو إيقاع الوند المجموع فى التفعيلة والظاهر على نطاق الدائرة وهو أساس هام لأن الكمية الصوتية قد تتماثل بين بحرین فلا يبقى إذن مفرق بينهما غير دور الوند وما يؤديه فى التفعيلة . وفايل يرتب إيقاع البحور بناء على موقع الوند والكمية الصوتية ويرى أن ترتيبه ذلك مقصود أيضاً لدى الخليل كما توحى به الدائرة إذ يرى من خلالها أنه لا توجد دائرتان متفقتان تماماً فى عدد المقاطع وعدد الحروف وجنس الأوتاد التى تتركب منها بحورها. وبذا فإننا ندرك من خلال رأيه أن البحور تتفاوت بكمياتها الصوتية أى بمقاطعها ويتنوع أوتادها فكان للأوتاد إذن شأنًا خاصًا فى إيقاع الأوران واعطائها النغمة الخاصة بكل بحر ، وفى ترتيبه للبحور من ناحية القوة والضعف أو صعود الإيقاع وهبوطه يعتمد على قيمة الوند . فأقوى البحور هى البحور التى تبدأ تفعيلاتها بالوند المجموع ثم ما انتهت تفعيلاتها بالوند وأضعفها ما توسط الوند تفعيلاتها وهو يفرق بين قيمة الأوتاد . فالوند المجموع صاحب إيقاع صاعد كما يقرر ذلك علماء الأصوات . أما الوند المفرق فالتوقيع فيه ضعيف خافت ومن ثم جعله علماء الأصوات صاحب التوقيع المنخفض ويدلل على ذلك بتقويم إيقاعى فالتوقيع الصاعد يحل على الخصوص بالمقطع الطويل من الوند فكلمة ( لقد ) مثلا تحمل التوقيع الصاعد على المقطع ( قد ) . أما كلمة ( جثت ) فمقطعها الموقع

(١) السابق ١١١ - ١١٢ .



هو ( جئ ) وتوقيعه نازل ويقدر ما تكون نواة البحر أى تفعيلته مكونة من أوتاد مجموعة أو مفروقة يكون وزنه أى نغمته وتوقيعه ، بيد أن التوقيع الصاعد نفسه تتفاوت قوته بحسب موضع الوند المجموع فى الجزء . فإذا تصدر الوند المجموع الجزء كان للجزء وبالتالي للبحر أقوى وقع وهو الذى اصطلح فايل بتسميته Stammfuss أى على سبيل التقريب التوقيع المستقر الثابت وحين يأتى الوند المجموع آخر التفعيلة يكون لبحره توقيع أقل قوة وهذا النوع يسميه فايل Springfuss أى التوقيع القافز فإذا أصبح الوند وسطا فإن الوقع لديه مستضعف ويسميه فايل Hemmfuss أى التوقيع المعرقل وهذا النوع الضعيف مهما كان ضعفه فإن توقيعه يفوق توقيع الوند المفروق وإذا حاولنا ترتيب التفعيلات على هذا الأساس لكان لنا الآتى :

التوقيع الصاعد	فعلون - مفاعيلن - مفاعلاتن
التوقيع القافز	متفاعلن - مستعلن - فاعلن
التوقيع المعرقل	فاعلاتن

أما التوقيع النازل فتخصه التفعيلة مفعولات مفروقة الوند . ومثلها مستفع لن وفاع لاتن فى بعض البحور وإذا فرقنا بين الوتين لقلنا إن للوند المجموع توقعا صاعدا تختلف درجاته فى إطار هذا الصعود .

أما الوند المفروق فتوقيعه نازل . وهنا أمكن ترتيب الأوزان الشعرية بحسب قوة توقيعها ، فأقوى البحور توقيعا وأشدّها تنغيما الطويل والوافر والهجز والمتقارب . . إلخ . وما يدعم هذا الترتيب فى نظر فايل أن البحور الضعيفة التوقيع نادرة الوجود فى الشعر العربى القديم مثل المديد والرمل وكثير من بحور الدائرة الرابعة <sup>(١)</sup> .

(١) مشكلة الدوائر حوليات تونس ص ١٠٩ - ١١٠ بتصرف .

تلك رؤية موجزة لعمل فايل اكتشفها كما يقول فى دوائر الخليل وحمل فيها الوند أهمية كبرى فى فهم الإيقاع الشعرى .

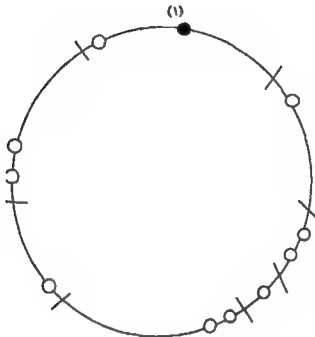
لم تسلم هذه الرؤية لدى باحث مدقق هو الدكتور كمال أبو ديب الذى عارض ما ارتآه فايل وحاول أن يظهر برؤية خاصة لدوائر الخليل وهنا يلزمنا أن نذكر اعتراض الدكتور كمال أبو ديب وأن نسجل رأيه على أن نضيف حين اعتراضه بعضاً آخر من رواية فايل تلك التى لم تعرض فى الموجز السابق .

يرى الدكتور كمال أبو ديب أن فايل فى فكرته يطلق حكماً معمماً على الشعر فى العالم لينطلق بعده لإصدار فكرته عن عروض الشعر العربى . ففايل يرى أن فى كل لغات العالم ينبع إيقاع شعرها ووزنها<sup>(١)</sup> من العاملين الآتين : أولهما : ملاحظة توفير نظام محدد لتوالى المقاطع ضمن البيت الشعرى . وثانيهما : الحدوث التظم للهجة<sup>(٢)</sup> مدلولاً عليها إما بالنبر أو بوسيلة أخرى . ويبلغ ارتباط إيقاع بيت شعرى بالخصائص الصوتية للغة التى كتب بها درجة من الكمال تعادل ارتباط مقاطع الكلمة فى نثر اللغة المعينة بخصائصها الصوتية والقضية قبل كل شيء هى قضية الاستغراق الزمنى duration للمقاطع والنبر الذى به تنطق . وهذا ما أردناه سابقاً بتوقيع الوند والكمية الصوتية فتوقيع الوند هو النبر . ويرى الدكتور كمال أن فايل يجد فى تركيب الخليل للدوائر سبباً هو محاولة التدليل من خلالها على مواقع النبر فى كل بحر من البحور التى حددها فكل دائرة حسب رأى فايل تحوى بحراً لا لبس فى نبره عداً الدائرة الرابعة ومن ثم فقد رأى فايل أن الخليل قد أدرك أن نبر المتقارب

(١) راجع فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٤٠٢ .

والدكتور كمال يقصد بإيقاع الشعر ما يوازن للمصطلح الانجليزى verse وبالوزن ما يوازن metre (٢) يقصد باللهجة هنا ما يوازى للمصطلح accent لأنها على حد تعبيره تحوى الخصائص الشمولية التى تمتلكها اللغة الانجليزية بينما كلمة النبر يدل عليها stress لأنها يمكن أن تحصر النظم أو الطريقة المميزة لنطق الكلمة . راجع فى البنية الإيقاعية ص ٤٤١ .

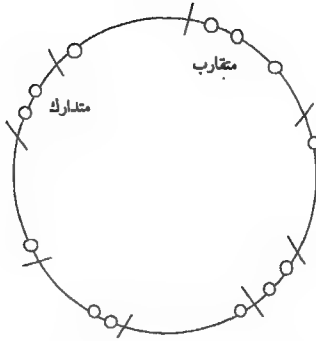
هو على الوند الواضح ( - - 0 ) ومن ثم كان وضع المتقارب فى الدائرة  
كما يلى :



وأن التحليل قد أدرك أن التبر فى المتدارك على الجزء ( - - 0 ) وحاول  
فايل دفع أى لبس يحدث من توهم نير فاعلن - - 0 - 0 على الجزء - 0 -  
فوضع المتدارك فى الدائرة على هذا النحو / :

---

(١) البدء هنا بالوند فتح ٥٥ / وقد حذفت وهذا الوند مفروض على قطر الدائرة بمعنى أن تدور به فى اتجاه  
السعة وعكسه .



ويستنتج أبو ديب من تحليل فايل إدراك الخليل لكون المتدارك والمتقارب يتشكلان من تتابعات حركية متماثلة وكون المتقارب وحيد الصورة<sup>(١)</sup> لا لبس فيه وأنه أدرك إمكان حدوث لبس في المتدارك وأنه قد أدرك مواقع النبر في المتقارب والطويل .

وعلى هذا ففايل يحدد مواقع النبر في المتدارك ويحاول أن يجسد الكيفية التي أدرك بها الخليل مواقع النبر في البحور قائلا : لقد استمع الخليل إلى إلقاء الشعر القديم وجسد ملاحظاته صوريا graphically (تخطيطيا) في تركيب دوائره ولذلك يمكن أن نعتبر نتائج تحليلها دليلا معاصرا للخليل . وفي الواقع أن هذه النتائج تقودنا إلى فهم كامل لخصائص البحور العربية القديمة<sup>(٢)</sup> . ثمة خطوتان في عمل الخليل حسب رأى فايل : الخطوة الأولى استماعه لإنشاد الشعر واكتشافه مواقع النبر من هذا السماع .

(١) أى لا يمكن وروده إلا على هيئة واحدة هي - / . - - - - - فاعلم بذلك ويتنى أن تكون - - - /  
- - - فاعلم لن .

(٢) في البنية الإيقاعية ص ٤٠٥ .

والخطوة الثانية تركيبه الدوائر وتحديد مواقع النبر فيها . وقد تحقق ذلك فى الدائرة الخامسة لدى الخليل .

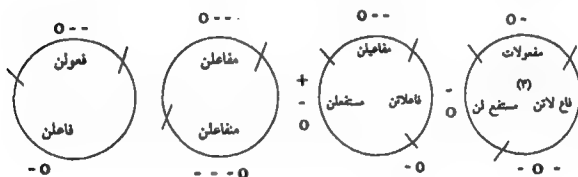
هذه قضايا عرضها الدكتور كمال من خلال عمل فايل والدكتور كمال معترض عليه . وله بعد ذلك رؤية خاصة فى دوائر الخليل وفهمه الموسيقى .

وأهم اعتراض يوجهه إلى فكرة فايل ينصب على رؤيته بشمول النبر ودلالته فى بحرئى الدائرة الخامسة تلك التى سجل الخليل نبر بحرئى المتقارب عما سمعه من انشاد العرب . يقول دكتور كمال أن هذا التحليل مغر للاحقية بسيطة لكنها سلبية الوقع على تفسير فايل . فهو يتناسى أن الخليل لم يستمع إلى العرب ينشدون أبياتا من المتدارك ولم يجد شعرا على هذا البحر وقد عبر الخليل عن هذه الحقيقة بدقة حين وضع فى الدائرة الخامسة بحرئى هو المتقارب وبحرا سماه مهملا وهو الذى سمى فيما بعد بالمتدارك . وإذا لم يستمع الخليل إلى العرب وهم ينشدون على هذا البحر ومن ثم لم يستطع تسجيل مواقع النبر عليه فإن النتيجة المنطقية من وراء ذلك أنه لايمكن أن يكون قد ركب هذه الدائرة الخامسة ليظهر موقع النبر على الوند المجموع من فاعلن خوف التباس تكوينها بفراع لن مفروقة الوند . وهذا يعنى أن الخليل لم يفعل ما فعله للأسباب التى يذكرها فايل<sup>(١)</sup> وإذ يتهاوى تأكيد فايل بأن الخليل أراد تحديد مواقع النبر على الأوتاد تهاوى بذلك عمله كله .

اعتراض ينفى به دكتور كمال عمل فايل كله لعدم إحساس الخليل بقيمة وتد المتدارك لأنه لم يسمع من العرب شعرا للبحر ولكن ألا يخفف من قسوة الاعتراض أنه سمع أبياتا لاحصر لها فى دوائره الكثيرة الأخرى تحوى قيمة الوند ونبره ! ألم يقسم بحوره قوة وضعفا بناء على هذا التوقيع كما قدمنا آنفا ! . يرفض الدكتور كمال رواية فايل من خلال دوائر الخليل فما هى

(١) أى ترتيب البحور بناء على توقيع الوند وكونه سببا فى تركيب الخليل للدوائر .

الرواية التي يمكن أن يلمسها هو من خلال عمل الخليل ؟ يقول في نص له :  
 بأن الخليل : جمع البحور في دوائر خمس . ولابد أن غرضه من ذلك شيء  
 آخر غير إظهاره مواقع النبر وإزالة اللبس في التفعيلات<sup>(١)</sup> المهمة . شيء مرتبط  
 بالعلاقة التركيبية بين البحور ومواقع الزحاف فيها ، ثم إظهار ذلك في مخطط  
 يسهل الرجوع إليه ، ويغنى عن استشارة الصياغة النظرية لقوانين الزحاف  
 والعلة والتراقب والتعاقب وغيرها من خصائص تركيبية للبحور . وسيظهر أن  
 العرب عرفوا هذه الحقيقة لعمل الخليل ، رغم ما يدعيه فايل من أنهم جهلوا  
 غرضه<sup>(٢)</sup> . فالدوائر في رأيه تكشف تصور الزحاف باعتباره طارئا على التفعيلة  
 حين استقلالها وعليها باعتبارها جزءا من سياق شعري مركب وقد يكون هذا  
 التعقيد في طبيعة الزحافات قد دفع الخليل إلى تركيب دوائره المعقدة حسب  
 رأى د. كمال وإذا كان الخليل يسمى إلى بيان النبر على التفعيلات من خلال  
 دوائره كما يدعى فايل أي احساسه بالتفعيلة منعزلة فهل كان بحاجة إلى تلك  
 الدوائر الخمس التي بذل حصر مستعملها ومالم يستعمل فيها . لقد كان الخليل  
 يستطيع استخدام وسيلة أخرى لتحقيق الغرض الذي ادعاه فايل بأن يستخدم  
 دوائره بطريقة أسهل على هذا النحو :



(١) وهذا ما رأه فايل كما قلنا .

(٢) في البنية الإيقاعية ص ٤٢٨ .

(٣) هذه الدوائر من رسم د. كمال ص ٤٢٠ .

وبذا يتحدد له تصور خاص بنبر التفعيلة . وليست هذه الدائرة البسيطة بعيدة عن ذهن الخليل لأنه استخدمها بشكل مثلث في عمله على اللغة حين درس التركيب الصوتي للكلمات . هذه الدوائر الصغيرة تستطيع أيضاً كشف الزحاف الانعزالي لكنها تعجز عن كشف الزحاف السياقي . وحسنا ما يرى د . كمال حين يتصور تخالفا بين الزحاف الانعزالي والزحاف الموجود في سياق - وهو يذكر تحديدا لبروزه في تلك المواضع التي سماها الخليل التراقب والتعاقب وبذا فإن الدافع للخليل في بناء دوائره هو توتر التفعيلة الواحدة بين دورين لها انعزالي وسياقي . وليس هناك دائرة واحدة من دوائر الخليل تخلو من التوتر المشار إليه بين رحافين . ويلاحظ أن كل دائرة تجمع البحور التي يحدث فيها التوتر في المواضع نفسها .

ذلك إحساس خاص للدكتور كما يرى من خلال منظور الدائرة تمثل إمكان الزحاف حتى مع سياقيته كما مثل بالتراقب والتعاقب وتلك دلالة عميقة تؤكد أن الخليل قصد من دائرته بيان الزحافات أيضاً أي بيان بعض الإمكانيات الشعرية التي يحققها المنطوق وليت الدكتور كمال اكتفى بإحساس الخليل الذي يدل على غنى الفاعلية الشعرية في عمله فلم يتهمه بتقييد الفاعلية الشعرية .

الخليل اذن من خلال رؤية د . كمال يهدف من دوائره لتحديد شخصيات التفعيلات المتشابهة ولاتحديد النبر كما يقول فايل وإنما يقصد شيئاً يتعلق بالتركيب الكلي للبحور ومواقع الزحافين الانعزالي والسياقي في الدوائر .

لكن فايل كما سبق يؤكد فكرته من خلال اعتماده على حقائق صوتية تؤكد توقيع أو نبر الوجد المجموع ومن هنا فلقوله جانب من الصحة حين ينظر إلى الدائرة فيجد تتالي الحركات والسكنات عليها أو المقاطع حسب رؤيته . والدكتور كمال يرى أن إحساسه بقيمة الوجد مبني على تصور لدراسة النبر اللغوي وخواص الكلمات . ويرى أن عمله بذلك حسب نص الدكتور





إلى سياق القصيدة فإن النبر على الوند دائماً وهذه الأوتاد تطابق لغويا الكلمات (مضى) (غدى) (شرف) وشتان ما بينها ونبر (لقد) التي عرضها نموذجاً لغوياً .

لقد ذهب الدكتور كمال مذهبا بعيداً فى قسوته البالغة على عمل فايل حين تصور إيقاعاً خاصاً للوند المجموع استلهمه من الدوائر مع أن كل علماء العربية يؤكدون دائماً قوة الوند المجموع . وهل حمل دائرة الخليل لتصور التوقيع كما يرى فايل ينفى إدراك الزخافات والعلل عليها ؟ ما أحسب أن الشقة واسعة بينهما فى اكتشاف سر الدوائر .

وأخيراً فى هذا المجال فإن دوائر الخليل جاءت لتفصح لدى الدكتور كمال عن وجود أربعة أنماط من المعلومات :

= الطويل على هذا الأساس مفاعيلن مفاعيلن وكذلك البسيط مستعلنن فعلنن فستعلنن فعلنن فليست مفاعيلن إلا قطعة من مفاعيلن وليست فعلنن إلا قطعة من مستعلنن . أما البحور التي يخفى تركيبها فهي البحور التي يتحد كمها ويختلف وتعدا فاعلاتن ومستعلنن تتفان كما لكن الأولى الوند فيها وسط والثانية أخير ومن ثم فالتركيب من الناحية الإيقاعية واضح وعلى هذا فبحور مثل الخفيف والمضارع والمجث بحور واضحة التركيب . وقد فصلنا أمر هذه القضايا فى بحثنا المنشور ولينا فيه أننا لا نركز فى النهاية على رؤية التركيب أو التماثل لأن النهاية قريبة التردد الشطرى والمقلوب ولينا أن اعتراض المرافقة الموجه إلينا موجه أيضاً إلى المنظور الأصلي ووددنا على تصور الجزء من أول الضعيلة لا آخرها وأجبنا بأن الجزء إذا التزم فى أول الضعيلة فلا فرق بين أن تكون أولاً حيث لا آخرها وأولاً أن تدلينا على أهمية الوند للمجموع راجعة إلى أهميته فى العروض العريس حيث انعدام مزاحته إلا فيما يتصل بإيقاع النهاية .

هذا مجمل بحثنا فيما الجديد فيه والذي يختلف عما ارتآه فايل والأستاذ شاكراً فيما بعد ؟ الجليلد أنه اتخذ قوة الوند دليلاً على فهم الإيقاع التماثل والإيقاع المركب وعلى محاولة التفرقة بين البحور على أساسها وتبرير ضم بحر عروضى إلى مثيله بناء على هذا التصور مضيقاً فهم الكمية الصوتية واستخدامها بصورة لم ترد عند فايل ولا عند الأستاذ شاكراً . فلقد رأى الأستاذ شاكراً إن الأجزاء العشرة التى لهج الناس اليوم يسميتها : التفاعيل إنما هى ضوابط للأوتاد وموقعها من الأسباب حين تركيب من البحور وليمدل أيضاً على أن مواقع الأوتاد بين الأسباب إنما هى عماد البحر العربى تضبطه . فالوند فى رأيه هو النواة التى تحدد الضعيلة وعليه يدور الإيقاع . لقد فطن إذن إلى دور الوند وقد فطن العروضيون قبله إليه وأحسن أنه نواة الضعيلة التى بها يتكون البحر لكنه لم ير استخدامه بجوار استخدام الكمية كما فعلنا .

- ١ - توحد البناء التركيبى لمجموعات معينة من البحور .
- ٢ - اختلاف هذا البناء فى شرط واحد فقط هو البدء فى حالات معينة  
بـ ( - o ) أو ( - - ) والبدء فى حالات أخرى بـ ( - - o ) .
- ٣ - توحد المواضع التى يتوفر فيها العنصر الثابت والعنصر المتغير من هذه  
البحور ، أى المواضع التى يطرأ عليها الزحاف والتى لا يطرأ عليها ، توحد  
نسبياً لامتطلقاً .
- ٤ - اختلاف المواضع التى يطرأ عليها الزحاف التركيبى أو السياقى ،  
واختصاص مجموعات من البحور محددة بمواضع يطرأ عليها هذا  
الزحاف<sup>(١)</sup> .

وفى نقاطه تلك نرى أنه يقر وجود العنصر الثابت الذى لا يطرأ عليه  
الزحاف فإذا سألنا عن ذلك العنصر لكان الوجد ذلك الذى أكد فايل توقيعه  
لثباته وفى الزحاف التركيبى يرى أن التحليل لم يحاول اكتشاف العوامل التى تؤدى  
إلى خلق الزحاف التركيبى - فيما ترك لنا من عمله - ويبدو أن هذه العوامل  
كما يرى دكتور كمال من طبيعة النبر اللغوى والنبر الشعرى يؤكد ذلك بقوله  
مرة أخرى : « يطيب أن نلاحظ أيضاً أن دوائر التحليل تنبئنا عن مواقع وجود  
الزحاف الانعزالي وامتناع الزحاف التركيبى وتظهر أن البحور متطابقة التركيب  
تتشارك فى مواقع الزحاف لكن هذه الدوائر لا تقول شيئاً عن مواقع العلة وهذه  
حقيقة مهمة لا يتنبه إليها فايل إطلاقاً ، وهى ذات دلالة أكيدة ودالاتها هى أن  
لكل بحر خصائص متميزة فيما يتعلق بطريقة تركيب وحدته الأخيرة حيث  
تحدث العلة . فإذا افترضنا أن موقع العلة هو فعلاً كما يقول فايل موضع النبر  
كان لا بد أن نتوقع اشتراك البحور كلها فى فقدانها للوجد الأخير حين تكون فى

(١) فى البنية الإيقاعية ص ٤٦٣ .

دائرة واحدة<sup>(١)</sup> وفى هذا النص إحياء بأن الخليل لم يحاول اكتناء العوامل التى تؤدى إلى خلق الزحاف التركيبى بل امتناع ظهورها فى دوائره . وعوامل ذلك ترجع عند الدكتور كمال إلى طبيعة النبر اللغوى والنبر الشعرى . وأحسب أن رفض الزحاف التركيبى راجع فى رأى إلى عدم استخدامه فى السياق الشعرى الفعلى لا المنظور وإلا فإن الدائرة تبيحه كما يلوح من هذا التصور الخاطئ الذى بإمكانى إيراد على النحو الآتى :

فدائرة الرجز التى تفك على نحو :

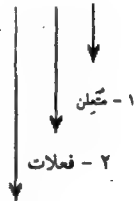
o / / o / o / . o / / o / o / . o / / o / o /

لو تصورنا مزاحفة السبين الخفيفين بالإسقاط لكان الفك منها على النحو التالى :

o / / / /

o / / / /

o / / / /



٣ - مفاعلٌ وهى صورة غير موجودة .

(١) فى البنية الإيقاعية د. كمال ص ٤٦٤ .

أقول أن الدائرة يمكن أن تصور الزحاف التركيبي وإن كانت ترفضه الواقعية الشعرية وذلك بالحكم على فعلين وفعلات بالقيح وعلى مفاعيل بالرفض المطلق<sup>(١)</sup>.

وحين يرى الدكتور كمال أن الدائرة لا تفسر أمر العلة فهذا أمر طبيعي لأن العلة وهي اللازمة في رأي منوطة يبحث آخر هو النهاية عروضاً أو ضرباً حيث التردد الشطري والقافوي وتلك مباحث معظمها لم يدرج تحت الوزن الذي يقصدون به البحر وإنما درج في القافية وكان خصوصهم القافية - وإن كانت وزناً - دليل على أنهم في دوائرهم لا يقصدون النهاية أى العلة وكيف يقصدونها ومنظورهم الدائرة يحوى جزءاً من البيت كله ١ وعلى ذلك فإن ما اعترض به على فايل في هذا النص من لزوم حذف الوند الأخير فى البحور ومتشابهات التفعيلات قول مردود لأن فايل كل يريد إيقاع البيت داخلها حسب رأي لا إيقاع النهاية .

لم يكن الحديث عن الدوائر مركزاً على تفهم الزحاف عليها وفهم مركز الإيقاع على تفعيلاتها ولكن الدراسات وصل أمرها إلى التجريد الرياضى فإذا كانت الدائرة وهي فكرة مجردة تحمل على قطرها قيماً لغوية أساسها الوند والسبب والفاصلة عند الخليل فإن هناك منظوراً جديداً للدائرة يحاول تحويلها إلى رمز رياضى جبرى هذا الرمز يحوى فى إطاره كما يرى صاحبه تفسيراً لعمل الخليل وتصور الزحاف عنده وصاحب هذه المحاولة هو الدكتور محمد طارق الكاتب فإلى محاولته هذه كى يبين مرادها .

فى كتاب منشور بعنوان « موازين الشعر العربى باستعمال الأرقام الثنائية » للدكتور الكاتب تتعرض هذه الفكرة الرياضية لمفهوم الدائرة بل مفهوم الزحاف

---

(١) تناولنا سر الرفض حين حديثنا عن كرامة التوالى فى الباب الأخير من الرسالة .

والشعر لدى الخليل ولكى يستين لنا أمر هذه المحاولة نعرض أصولها وشكلها وما توصل إليه صاحبها .

فما مقصوده بالأرقام الثنائية والأرقام العشرية ؟ معلوم أن طرق الأرقام منها ما يسمى بالأرقام العشرية وهى التى نستخدمها فى حياتنا اليومية والتى تحتوى على عشرة أرقام من صفر إلى الرقم ٩ وتشكل حساباتنا مثل ( ٩٣٥ ) أو ( ٧٣٠ ) إلخ . لهذا الرقم يحوى أرقاما عشرية وجدت فيها ٥ - ٣ - ٧ إلخ وهى أرقام من العد صفر حتى العد ٩ . أما الأرقام الثنائية فهى التى تحوى رقمين فقط ( صفر ، ١ ) وللمقارنة بينهما نقول أن الرقم ١٠ فى الأرقام الثنائية يمثل عشرة أشياء بينما الرقم (١٠) فى الأرقام الثنائية يمثل شيئين ، وباحتنا يعتمد فى حديثه على أساس من الرقم الثنائى والعشرى كما سنرى فى أفكاره التالية <sup>(١)</sup> .

(١) نذكر الآن تصورا للأرقام الثنائية ونصورها من خلال الأرقام العشرية فيمكننا تحويل رقم ثنائى إلى رقم عشرى ورقم عشرى إلى رقم ثنائى . فتحول العزوس من الأرقام العشرية إلى الأرقام الثنائية يتم على هذا الأساس بطريقة تحويل العدد ( ٢٣٣ ) إلى رقم ثنائى يتم على أساس لسة العدد (٢) بصورة مستمرة حتى نحصل على الرقم الصفر مع تسجيل الباقي لكل خطوة :

الخطوة الأولى  $111 = 2 + 111$  والباقي (١)

الخطوة الثانية  $58 = 2 + 58$  والباقي صفر .

الخطوة الثالثة  $29 = 2 + 29$  والباقي صفر .

الخطوة الرابعة  $14 = 2 + 14$  والباقي (١) .

الخطوة الخامسة  $7 = 2 + 7$  والباقي صفر

الخطوة السادسة  $3 = 2 + 3$  والباقي (١)

الخطوة السابعة  $1 = 2 + 3$  والباقي (١) .

الخطوة الثامنة  $2 + 1 =$  صفر والباقي (١) .

وهنا يكون الرقم الثنائى المقابل للرقم العشرى مكتوبا من اليمين إلى اليسار ( ١١١٠١٠١ ) . وإذا أردنا العكس أى تحويل ذلك الثنائى إلى عشرى لكان لنا أن نكتب أولا الرقم الثنائى ونؤشر فوقه ونحته بقدر عدد الخطوات لكل عدد من متالين ابتداء من اليسار إلى اليمين ، وفى الخطوة الأولى نأخذ الرقم الموجود فى أقصى اليسار ونضاعفه ثم نضيف إليه الرقم الثانى من اليسار وفى الخطوة الثالثة نضاعف ناتج الخطوة الثانية ونضيف إليه الرقم الرابع وهكذا :

فما الذى جرنّا إلى الحديث عن الأرقام الثنائية هذه ؟ الذى جرنّا هو أن الدكتور الكاتب سيحاول استخدامها بديلا عن الوحدات يرصد لإيقاع البيت ومن ثم يتخلص من عديد من الإجراءات التى تحدث لهذه الوحدات التى تحتوى على الحركات والسكنات بخصوص ما يسمى بالزحافات والعلل يؤكد ذلك قوله : إن العودة إلى استعمال الرقم ( صفر ) لتمثيل الحرف المتحرك ، والرقم (١) لتمثيل الحرف الساكن ، وهو ما استعمله الخليل بن أحمد فى موازين الشعر العربى أساساً تفتح بابا جديداً فى علم العروض . . فباستخدام هذين الرقمين سنجد أن طريقة تمثيل التفعيلات ستبسط إلى درجة كبيرة . وكذلك سنجد أننا سنحصل على مفهوم جديد للعلل والزحافات ، وسيكون تمثيل البحور المختلفة ودوائرها بالأرقام الثنائية شكلاً جديداً وبمبسطة<sup>(١)</sup> وعلينا الآن أن نرصد ما توازنه هذه الأرقام من الإيقاع الشعرى أو بصورة أخرى ما تمثله الأرقام لصورة الوزن الشعرى سواء على مستوى الجزئى أو الوحدة أو البيت كله ويتبين ذلك من خلال الموازنة التالية وسوف نعلم أن الحرف المتحرك يأخذ رمز الصفر فى الرقم الثنائى وأن الساكن يأخذ رمز (١) ، أى أن سببا خفيفا مثل ( تن ) مساوٍ للرقم (١٠) وهنا فقيمة الحركة صفرية وقيمة السكون واحد . هذا الرقم الثنائى لو أردنا تصوره عشريا لكان مساويا للرقم (٢) وبذا تكون الموازنة على المنوال التالى :

$$\text{س} = ١٠ = ٠٢ \quad \text{و} \quad \text{الوحدة تن} = ١٠٠ = ٤ \text{ إلخ} .$$

والجدول التالى يبان لهذه الموازنة .

الخطوة الأولى	$٢ = ٢ \times ١$	ثم	$٣ = ١ + ٢$
الخطوة الثانية	$٦ = ٢ \times ٣$	ثم	$٧ = ١ + ٦$
الخطوة الثالثة	$١٤ = ٢ \times ٧$	ثم	$١٥ = ١ + ١٤$ صفر
الخطوة الرابعة	$٢٨ = ٢ \times ١٤$	ثم	$٢٩ = ١ + ٢٨$
الخطوة الخامسة	$٥٨ = ٢ \times ٢٩$	ثم	$٥٩ = ١ + ٥٨$ صفر
الخطوة السادسة	$١١٦ = ٢ \times ٥٨$	ثم	$١١٧ = ١ + ١١٦$ صفر
الخطوة السابعة	$٢٣٢ = ٢ \times ١١٦$	ثم	$٢٣٣ = ١ + ٢٣٢$

وهكذا حصلنا على المقابيل العشرى . راجع الأرقام الثنائية من ص ٢٦ إلى ٢٩

(١) موازين الشعر العربى - الكاتب ص ٤١ .

التفعيلات الأساسية ورصدها بالأرقام الثنائية والعشرية

المسل	التفعيلات الأساسية	التفعيلات بالأرقام الثنائية	الأرقام العشرية	وصف نوع التفعيل
١	فعلون	١٠١٠٠	٢٤	خماسية
٢	فاعِلن	١٠٠١٠	٤٢	خماسية
٣	مضاعِلن	١٠٠١٠٠٠	٤٨	سباعية
٤	مفاعِلن	١٠٠٠١٠٠	٨٤	سباعية
٥	مفاعِلن	١٠١٠١٠٠	٢٢٤	سباعية
٦	فاعِلاتن	١٠١٠٠١٠	٢٤٢	سباعية
٧	مستغملن	١٠٠١٠١٠	٤٢٢	سباعية
٨	مفعولاتُ بضم التاء	٠١٠١٠١٠	٢٢٢	سباعية

فماذا يحدث للنسبة الرقمية لو روجفت هذه التفعيلات ؟ سوف نأتى بصور  
الأرقام عند حدوث الإضافات . فى الجدول التالى :

## التفعيلات مع الزحاف المفرد

نوع الزحاف المفرد	ملل	الزحاف	وصفة	التفعيلات المزاخفة	أرقامها ثنائية	أرقامها عشوائية
حذف الساكن	١	الحين	حذف الثاني الساكن	فعلن فعلاتن مفعلمن معرلات	١٠٠٠ ١٠ ١٠٠٠ ١٠٠ ١٠٠ ١٠ ١ ١٠٠	٨ ٢٨ ٤٤ ٠٢٤
	٢	الطى	حذف الرابع الساكن	معلمن مفعلات	١٠٠٠ ١٠ ٠ ١٠٠ ١٠	٨٢ ٠٢٤
	٣	القبض	حذف الخامس الساكن	فعلول مفاعلمن	٠ ١٠٠ ١٠٠ ١٠٠	٠ ٤٤ ٤٤
	٤	الكف	حذف السابع الساكن	فاعلات مستعمل مفاعيل	٠ ١٠٠ ١٠ ٠٠ ١٠ ١٠ ٠ ١٠ ١٠٠	٠ ٤٢ ٠٠ ٢٢ ٠ ٢٤
تسكين حرف متحرك	٥	الإفصار	تسكين الثاني المتحرك	مفاعلمن	١٠٠ ١٠ ١٠	٤٢٢
	٦	العصب	تسكين الخامس المتحرك	مفاعلتن	١٠ ١٠ ١٠٠	٢٢٤
حذف الساكن المتحرك	٧	الرقص	حذف الثاني المتحرك	مفاعلمن من مفاعلمن	١٠٠ ١٠٠	٤٤
	٨	القفز	حذف الخامس المتحرك	مفاعلتن من مفاعلتن	١٠٠ ١٠٠	٤٤



واختبارا لبعض هذه الزحافات يرى الدكتور طارق أن زحافات كالخبين والطنى والقبض والكف مثلا تتشابه جميعا فى كونها تقابل حذف حرف واحد ساكن من التفعيلة حيث يتحول الوزن فاعلن المرقم ( ١٠٠١٠ ) ( ٤٢ ) إلى فَعِلَن ( ١٠٠٠ ) أى ( ٨ ) وهو حاصل ضرب ( ٤ × ٢ ) فاعلن . وفى الحالات التى يبقى فيها الصفر أى الحركة فى آخر التفعيلة مثل معولات يرى أن هذا الزحاف فى إتيانه حشوا إنما يضم صفره الحركى إلى ما بعده من أصفار ويدمج فيها ؛ وتلك نقطة لعلها توحى فى رأى بالتضام بين الوحدات داخل الايات وأن التفعيلة لا تمثل استقلالا تاما بذاتها وإذا حدث لها نوع من النقص فإن تعويضا ما يقيسها بعد ذلك وهذا يؤكد رفض الاستقلال المقطعى والسعى إلى الالتحام لتكوين وحدة إيقاعية يمثلها الرقم الثانى أو العشرى ولتقارن بين تصور الدكتور طارق للتفعيلتين وتصور الادماج فالتفعيلتان :

١٠   ١٠   ١٠٠   ١٠   ١٠٠  
فَعِلَن مفاعيلن بيانهما الرقمى :  
٢   ٢   ٤   ٢   ٤

وبالمزاحفة على نحو فَعول مفاعيلن يكون بيانهما الرقمى :

١٠   ١٠   ١٠٠   ١٠٠  
٢   ٢   ٨   ٤

ولعلنا بذلك قد فهمنا كيف أن قبول القبض ومثله الخبن والطنى والكف فى حشو البيت لا يغير من عدد الأحرف المتحركة إذ يبقى عدد الأصفار الموجودة بالأرقام الثنائية باقيا ، ومن أجل ذلك يستبطل الدكتور طارق أن الأذن العربية التى اعتادت الشعر العربى تقبل حذف حرف ساكن بين آن وآخر دون اعتباره ملزما فى حشو الصدر أو العجز مع بقاء عدد الأحرف المتحركة ثابتا .

أما عند تطبيقه على العروض أو الضرب فيصبح عندئذ ملزماً<sup>(١)</sup> .

أما الإضمار والعصب فمتشابهان أيضاً فالوَرَن متفاعِلن المرقم

$$\left( \begin{array}{cc} 1000 & 100 \\ 8 & 4 \end{array} \right) \text{ والوَرَن مفاعِلتن المرقم } \left( \begin{array}{cc} 100 & 1000 \\ 4 & 8 \end{array} \right) \text{ يحولهما}$$

$$\begin{array}{ccccccc} 10 & 10 & 100 & \text{ومفاعِلتن} & 100 & 10 & 10 \\ 2 & 2 & 4 & & 4 & 2 & 2 \end{array}$$

وفيهما يقول الدكتور طارِق يمكننا أن نقول إن الأذن العربية المعتادة على الشعر العربي تقبل تسكين حرف متحرك بين حرفين متحركين وبذلك تنقلص عدد الأحرف المتحركة في حشو الصدر أو العجز حسب هذين الزحافين دون اعتباره ملزماً<sup>(٢)</sup> و د. طارِق في رأى يسجل الظاهرة هنا بالأرقام دون محاولة تفسيرية .

$$\begin{array}{ccccccc} \text{وفي زحافى الوقص والمقل وهو خاص بتفعيلتى متفاعِلن ومفاعِلتن حيث} \\ \text{تحول متفاعِلن إلى مفاعِلن } 100 & 100 & \text{ومفاعِلتن إلى مفاعِلتن } 100 & 100 \\ 4 & 4 & & 4 & 4 \end{array}$$

فيهما يقول أيضاً بقول الأذن العربية لهما . أما جدولته للزحاف المركب فيرى من خلالها أن هناك نوعين للزحاف المركب :

النوع الأول : الخبل والشكل وهما عبارة عن حذف حرفين ساكنين وهو يرى أن حذف حرفين ساكنين من الحشو لا يؤثر على الإيقاع الشعرى فالملاحظ أن

(١) موازين الشعر العربى ص ٥٥ .

(٢) موازين الشعر العربى ص ٥٦ .

مستعملن المرقمة بـ ١٠ ١٠ ١٠٠ إذا خيلت تحولت إلى (١٠٠٠٠) أى

٢ ٢ ٤

الرقم ١٦ وهو حاصل ضرب  $٢ \times ٢ \times ٤ =$  إلخ .

والجدول التالى يمثل هذه النسب الرقمية عشرية كانت أو ثنائية ؛  
تلك النسب التى يحافظ فيها على القيمة الرقمية للحركات دون اعتبار للدور  
الساكن .

### التفعيلات مع الزحاف المركب

نوع الزحاف المفرد	سجل	الزحاف للمركب	أصله	وصفة	الضمية مزاحفة	رقمها التالى	رقمها العشري
حذف حرفين ساكنين	١	الحذف	خين وطى	حذف الثانى والرابع الساكنين	متعلن معلات	١٠٠٠ ٠١٠٠	١٦ ٠٨
	٢	الشكل	خين وكف	حذف الثانى والسابع الساكنين	فعلات مضل	٠١٠٠ ٠٠١٠	٠٨ ٠٠٤
تكوين حرف متحرك وحذف حرف ساكن	٣	الحزول	إضملا وطى	تكوين الثانى للتحرك وحذف الرابع الساكن	مضعلن من متفاعن	١٠٠٠١٠	٨٢
	٤	النقص	عصب وكف	تكوين الخامس للتحرك وحذف السابع الساكن	مفاعلت من مفاعلت	٠١٠١٠٠	٠٢٤

هذان الجدولان السابقان للزحاف المفرد والمركب ورصدهما مع التصور  
الرقمى لقيم التفعيلة ندرك من خلالهما فكرة الترقيم الثنائى والعشرى  
للتفعيلات مزاحفة أو غير مزاحفة والسييل إلى رصد العلل مفهوم الآن لأنه لو  
كان نقصا أو زيادة فالعبرة فى الترقيم بعدد ما بالوحدة من حركات ولكى يكون  
التركيب أكثر شمولاً فسوف نحاول الآن أن نرصد بيتا كاملا من أى بحر نختاره  
ونتصوره غير مزاحف تارة ومزاحفا تارة أخرى لنخرج بالقيمة الأساسية من هذا  
العمل تلك التى نتوصل من خلالها إلى فكرته لمنظور الدائرة ومنظور  
الزحاف ، وسوف نجعل نموذجنا بحر الرجز فتصوره غير مزاحف تارة وتارة  
مزاحفا ونموذجه الرقمى غير المزاحف هو :

مستعملن			مستعملن			مستعملن			مستعملن		
١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠
٤	٢	٢	٤	٢	٢	٤	٢	٢	٤	٢	٢
١٦			١٦			١٦			١٦		

مستعملن			مستعملن		
١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠
٤	٢	٢	٤	٢	٢
١٦			١٦		

ويدخل الحين على تفعيلته مستعملين فيه فتصير متفعّلين ولو تصورتاه  
هكذا :

مستعملن			متفعّلن		مستعملن			متفعّلن	
١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠٠
٤	٢	٢	٤	٤	٤	٢	٢	٤	٤
١٦			١٦		١٦			١٦	

متفعّلن		متفعّلن	
١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠
٤	٤	٤	٤
١٦		١٦	

ولو دخلت تفعيلته الطى لكانت على هذا التصور مستعملن وفى بحرهما  
يكون التصور :

مستعملن			مستعملن		مستعملن			مستعملن	
١٠٠	١٠	١٠	١٠٠٠	١٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠٠	١٠	١٠
٤	٢	٢	٨	٢	٤	٤	٨	٢	٢
١٦			١٦		١٦			١٦	

مستعملن		مستعملن	
١٠٠٠	١٠	١٠٠٠	١٠
٨	٢	٨	٢
١٦		١٦	

وحين يدخل الخيل عليها فإنها تتحول إلى مُسْتَعْلَن أو ما يوازي ١٠٠٠٠ (١٦) وليكن نموذجنا الكامل لهذا البحر ذلك البيت الذى أورده الدكتور طارق :

دارٌ لسلمى إذٍ سليمى جارة      قفر ترى آياتها مثل الزير  
وتقطيعه مع ترقيمه ما يلى :

دا / د	ل / س	م / ل	ى / ا	ذ / س	ل / ي	م / ي	جا /	رئ
١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠	١٠٠
٢	٤	٢	٢	٤	٢	٢	٢	٤

قف / د	ن / ت	رى	ا	ت	ها	م	ث	ل	ر	ب
١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠٠
٢	٤	٢	٢	٤	٢	٢	٢	٢	٢	٤

والعبارة عند الرصد تكون للمتحرك كما قلنا ومن ثم فإن هذا البيت يعوى كل شطر منه اثنى عشر صفرا أى متحركا . وَلَوْأَ حَظَّنَا المِزَاحِفَات لهذا البحر لوجدنا أنها لا تُغَيَّر من كم المتحركات أى من كم الأصفار ومن هنا فالعدد العشرى يثبت نتيجة ذلك فإن مستغلن ١٠٠١٠١٠ ترقم عشريا ٤٢٢ فلو حذف ساكن الاول لكانت ١٠٠١٠٠ أى ما يساوى ٤٤ ولو حذف الثانى لساوت ٨٢ ولو حذفنا معا لكانت المساواة ١٦ . ومعلوم أن حاصل ضرب ٢ × ٤ × ٤ مساو لحاصل ضرب ٢ × ٨ × ٨ ، من هنا يصبح للأرقام الشائبة تأثير كبير كما يقول الدكتور طارق فى تفهم الإيقاع فى الشعر العربى ، والأرقام العشرية التى تقابلها هى نفسها إذا قسمت على ١٦ فى

أكبر وحدة فإنها تساوى قيم الفواصل الزمنية المقررة للإيقاع الموسيقى ومعنى ذلك أن المنظور الرقمى لا يمثل تصورا لقيمة الشعر وحده بل يربط بين قيمة الوحدة الشعرية والوحدة الموسيقية وها نحن نرصد ترقيمه للمصطلحات الموسيقية المستعملة بكتابة الموسيقى كما تبدو من الرسم التالى الذى يوحى من خلاله الدكتور طارق بوجود مرحلة بين الموسيقى والشعر :

الرقم التالى <sup>(١)</sup>	الرقم العشرى	الفاصلة الزمنية الموسيقية	الإشارة الموسيقية		مسل
			الاصطلاح	الوصف	
١٠٠٠٠	١٦	١	O	المستديرة Laronde	١
١٠٠٠	٨	$\frac{1}{2}$	P	البياض Labanche	٢
١٠٠	٤	$\frac{1}{4}$	M	السواء Lanoir	٣
١٠	٢	$\frac{1}{8}$	P.	السواء ذات السن Laroche	٤
١	١	$\frac{1}{16}$	♩	السواء ثنائية السن Ladauble croche	

(١) منقول من كتاب مولدين الشعر العربى ص ٦٨ .

وإذا كانت المصطلحات الموسيقية بفواصلها الزمنية لها مدلولها الرقمى فإن الدكتور طارق يرى أنه يمكننا أن نمثل أوزان شعرنا بتلك المصطلحات الموسيقية التى تحمل قيمها الرقمية ويأتى بتمثيل لبحر الطويل ويقول إنه إذا كان مرقما بهذا الأساس :

٢٢٤    ٢٤    ٢٢٤    ٢٤    ٢٢٤    ٢٤    ٢٢٤    ٢٤

فإنه بالإمكان أن نرصده موسيقيا على اعتبار الكتابة من اليسار إلى اليمين على النحو التالى :

١	٢	٤	٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢
P	P	P	P	P	P	P	P	P	P
١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠

٤	٢	٤	٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢
P	P	P	P	P	P	P	P	P	P
١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠

ومن هنا يظهر أن طريقة الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية لبيان موازين الشعر العربى يمكن تطبيقها لإيجاد الفواصل الزمنية للإيقاع الموسيقى للشعر العربى حسب ما يراه طارق ؛ وإذ تصل به وسيلة الترقيم إلى ربط البعد الموسيقى بالبعد الشعرى فإن لنا أن نمثل ترقيمه لبحور الخليل فى جدول الذى سماه بطيف البحور والذى سينطلق منه لتصوير دائرة تسير على منظور الخليل جمع فيها كل بحوره كما هو واضح فى الجدول التالى :



طيف البحور لعروض الخليل

البحر	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠
١	٢	٤	٢	٤	٢	٤	٢	٤	٢	٤	٢	٤	٢	٤	٢	٤	٢	٤
الطويل					٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٢	٢	٤	٢	٤		
المديد				٤	٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٢	٢	٤	٢			
البسط			٤	٢	٤	٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٢					
الوافر					٨			٤	٨			٤		٨		٤		
الكامل			٤		٨			٤	٨			٤		٨				
المنزج		٢		٢	٤	٢	٢		٤	٢	٢	٢	٢	٤				
الرجز	٤	٢		٢	٤	٢	٢		٤	٢	٢	٢	٢					
الرمز				٢	٤	٢	٢		٤	٢	٢	٢	٢	٤	٢			
السريع			٤	٢	٤	٢	٢		٤	٢	٢	٢	٢					
للسرح			٤	٢	٤	٢	٢		٢	٤	٢	٢	٢					
الخفيف						٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٢		٢	٤	٢	
للمضارع					٢	٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٢		٢	٤		
المقتضب				٤	٢	٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٢		٢			
للجث			٢		٤	٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٢					
للمقارب						٢	٢	٤	٢	٤		٢	٢	٤	٢	٤		
للتشارك							٢	٤	٢	٤		٢	٢	٤	٢	٤	٢	

ولقد سمي هذا الجدول<sup>(١)</sup> بطيف البحور لتوالى أرقامه المتسلسلة متماثلة الواحدة تحت الأخرى بكافة البحور والتي تدل في مواقعها المختلفة عن البحر المطلوب . تماماً كتوزيع خطوط النور في الطيف للدلالة على العناصر المختلفة . لقد توزعت الأرقام تحت الخانات المرقمة حسب تناسقها ولكل بحر منها على حدة مع ملاحظة وضع الوزن ١٠٠٠ أى (٨) تحت عمودين أحدهما (٢) والآخر (٤) ، إذ أن حاصل ضربهما هو (٨) وفي الواقع لهذه العملية الحسابية دلالة إيساقية ؛ فوجود (١٠٠) وبعدها (١٠) أى (٤) ثم (٢) أو بالعكس ينتج نتيجة دمجها أى ضربهما الرقم (١٠٠٠) أو (٨) فهو حذف حرف ساكن من الوزنين ؛ ومن هنا فإن الأذن العربية تركز بالدرجة الأولى على عدد الأحرف المتحركة . وبذلك نستطيع القول إنه بإمكاننا حذف الحرف الساكن دون تأثير أساسي على الوزن .

فكيف ينطلق الدكتور طارق من هذا الجدول لطيف البحور ليكون دائرة الخليل التي تجمع فيها كل البحور ؟ باتباع نفس الأسلوب في الجدول السابق مع استعمال دائرة مركزية واحدة مقسمة إلى (١٢) قسماً ابتداء من موقع الشمال باتجاه اليسار ( عكس اتجاه دوران عقرب الساعة ) وفيها وضعت نفس أرقام الجدول السابق بعد تقليصها بحذف الرقم الأول والأرقام الثلاثة الأخيرة ليصبح الترميم :

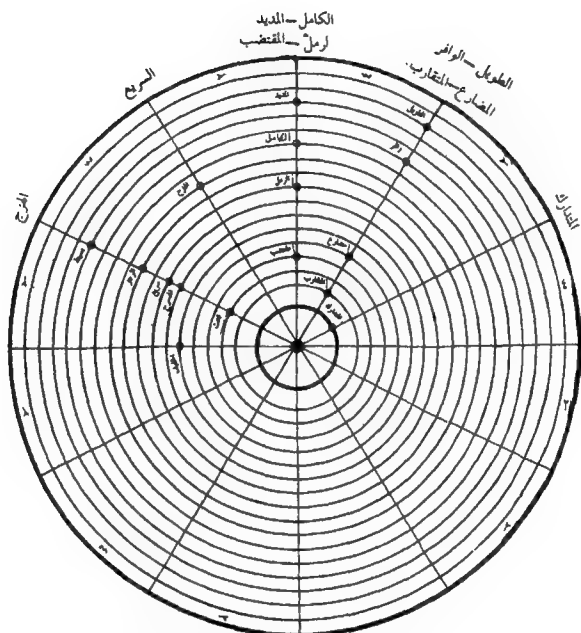
١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠
٢	٤	٢	٢	٤	٢	٤	٢	٤	٢

١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠
٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٤

(١) الجدول السابق وما بعده من موالين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية من ٨٣ - ٨٤ بتصرف .

فكيف نأتى بالبحر من الدائرة ؟ نبدأ من النقطة المؤشر عليها اسم البحر ونتجه عكس دوران عقرب الساعة مع قراءة المؤشر على القطاع الذى تمر فيه فإن كان فيه حلقة على طرفى القطاع كانت القراءة على حسب ما هو مكتوب على القطاع فلو اشترك أكثر من قطاع واحد وأشرنا لذلك بحلقة فى نهايته فناخذ حاصل ضرب الرقمين المؤشرين على كل قطاع . أما إذا وصلنا إلى فاصلة شاغرة فتركها ونستمر باتجاه الخط حتى نعبر الفاصلة ثم نستمر باتجاه عكس دوران عقرب الساعة لنأتى إلى آخر وزن فى البحر وذلك واضح فى الدائرة التالية :



دائرة البحور في عروض الخليل

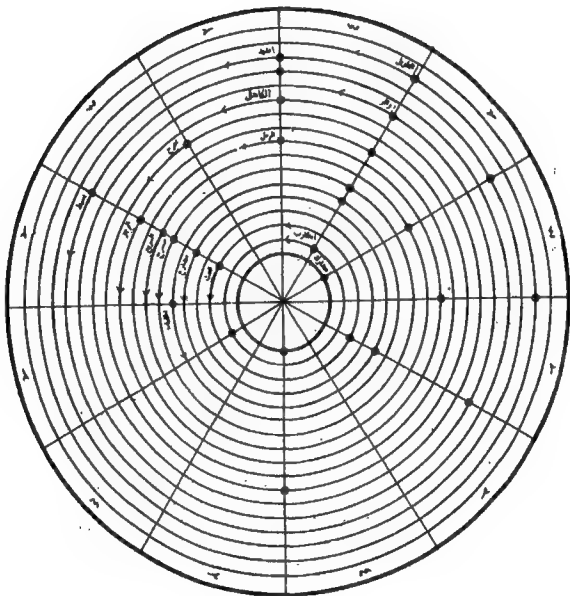
هذه الدائرة كما نرى حوت كلّ بحور الخليل من خلال الدوران الرقعى فلماذا لم يكتف بها الدكتور طارق أساساً لدوائر البحور ؟ إنه يجيب على ذلك بقوله : « إن دائرة البحور ، رغم تقليصها لعدد الدوائر العروضية الخمس إلى دائرة واحدة ، فإنها لازالت ناقصة وخاصة بسبب وجود الفواصل الشاغرة ، إضافة إلى أنها تمثل أوزاناً لا وجود لها في الشعر العربي فرضتها علينا الدوائر العروضية »<sup>(١)</sup> . ومعنى ما سبق أن الدكتور طارق يرى عيباً موجهها إلى هذه الدائرة هو أن البحر لا يدور كاملاً وذلك لوجود فواصل شاغرة على محيط القطر كى يتم البحر ومعنى ذلك فى رأى أننا لسنا أمام دائرة وإنما أمام خطوط مستقيمة بل أن الخط المستقيم لا يمثل بحراً واحداً فقد يفتت أحياناً فى تصويره للبحر كما نلاحظ فى دوران المضارع وليت ذلك هو النقص الوحيد الذى تمثله هذه الدائرة ، فالتعمق فيها يسجد ظاهرة أخرى وهى إلغاء دور الوند المفقود عليها . وإذا كنا نمثل رؤية الخليل . فمن الواجب علينا أن نظهر وحداته . ومكونات تلك الوحدات على أساس من الرمز الرقعى الذى أوجده وربما كانت للدكتور طارق حجة تدفع هذا القول وهو أنه فى أرقامه جعل الوند المفقود غير مستقل النهاية بمعنى أن حركته الأخيرة تكون مع بعدها منظوراً رقمياً يساوى الوند المجموع وفى رؤية المنسرح مثلاً دليل على ذلك . حقاً يمكن للمنتظر الرقعى أن يوحى بالتضام كما قلت ولكن تبقى خطأ تنكر ذلك القول لأنه رفض وجود الوند المفقود فى نهاية السريع مكتفياً بتصوير للبحر بعيد عن تصور الخليل وهو نهاية البحر يفاعلسن . فلماذا فعل ذلك ؟ لأنه لو جاء بوند مفروق ما استقام له دوران البحر حتى ولو ابتدع العديد من الفواصل الشاغرة وربما كانت هذه الدائرة تجميعاً لأقطار التبريزى فى دوائره التى ذكرها مع حسابان ذلك التصنيف الرقعى . . ولأن الفواصل الشاغرة تنقص من قيمة الدائرة . فإن

(١) موازين الشعر العربى ص ٨٣ .

الدكتور طارق يدعو لدائرة خاصة به تبعد عن ذلك النقص حيث يقول اننا  
« سنجد في بحثنا هذا . . طيفا آخر للبحور ودائرة أخرى للبحور حيث لا توجد  
فواصل شواغر بين الأوزان ، تمثل الأوزان المستعملة فيها أوزانا حقيقية للشعر  
العربي »<sup>(١)</sup> فإلى هذه الدائرة الجديدة :

---

(١) موازين الشعر العربي ص ٨٣ .



دائرة البحور في علم العروض

تلك هي دائرة الدكتور طارق التي تصور فيها كل بحور الشعر العربي ممثلة من خلال المنظور الرقمي الذي هو عشري محول أساساً من الثنائي . وتكوين دائرة الكاتب يحوى الجماع الرقمي الذي حوته دائرة التحليل الموحدة .

١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠
٢	٤	٢	٢	٤	٢	٤	٢

١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠
٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٤

وفيها يقول الدكتور طارق : لو نظرنا إليها « لمجد أن كتابة البحور المختلفة للشعر العربي ضمن هذا التسلسل يمكننا دون الفواصل التي كانت في طيف بحور التحليل « غير أنه يلاحظ بأن الصيغة التي ترد فيها البحور في الجدولين تشمل حالة واحدة فقط من البحر المقصود ولا تشمل بالطبع كافة أنواعها ولا الزحافات التي يصيها . كذلك فإن الوزن (٤) قد وضع تحت (٢٢) والوزن (٨) تحت (٤٢) أو (٢٤) حسب الحالة وهو صحيح إيقاعياً «<sup>(١)</sup> وهنا نلمس أن الدكتور طارق يحس نقصاً إزاء دائرته وكيف لا وهي لا تمثل إلا صورة واحدة من صور البحور ولا تمجد زحافات البحر كاملة فلا يتحقق فيها الإضمار والعصب وما هو خاص بتسكين المتحرك وليت الأمر يقف عند هذا فحسب فإن لنا في هذه دائرة وفي منظور الدكتور طارق كله عديد من الملاحظات .

من هذه الملاحظات أن هذه الدائرة ليست دائرة بالمفهوم الدائري المعروف حيث نعود إلى النقطة التي بدأنا منها لأننا حين نقف عند نقطة لا تكون نقطة

(١) موازين الشعر العربي باستخدام الأرقام الثنائية ص ١٧١ .



بدايتنا فنحن أمام خطوط مستقيمة لا دوائر وما أسهل التقييم أو الرصد إذا كنا نعدد مستقيمت لا حصر لها . ما الذى جعل الدكتور طاروق يفعل ذلك مع أنه فى عرضه لطيف التحليل وتوجيهه لدائرته حسب مفهومه قال إن قصور الدائرة راجع إلى الفواصل الشاغرة ؟ لقد رأى فى ذلك قطعاً لمنظور الدائرة . وما الذى فعله طاروق فى دائرته أكثر من هذا القطع ! وتأتى الملاحظة الآتية وهى الخاصة باعتبار المتحرك وإهمال الساكن على مستوى التركيب حيث تمثل الحركات القيم الإيقاعية لديه ومن ثم فلا فرق بين تن ١٠ ١٠ وتن ١٠٠ لأن جماع الحركات واحد فالأولى تساوى (٢٢) والثانية (٤) أى حاصل ضرب  $2 \times 2$  فلم فعل ذلك ؟ فعل ذلك لكى تتقبل التفعيلة وبالتالي البحر - كل إمكانات أو معظم إمكانات المزاخفة تلك التى تخص ساكن السبب الخفيف ثانياً كان أو رابعاً أو خامساً أو سابعاً . لكن هذه الحركية يعتمدها فى ترقيمها قصور حين يلزمها التسكين وذلك بحذفها رقمياً وهذا حادث فيما يسمى بالإضممار والعصب .

إن إهمال السكون قضية خلافية بين رؤية طاروق وعمل التحليل بل وإيقاع الشعر فى رأى ؛ لأن السكون هو ضابط الحركة أى ضابط الإيقاع فهو ألزم فى الفهم الموسيقى فلماذا لا يكون لازماً أيضاً فى التقييم : أى لماذا لا يحكم عليه بالثبات . فإنه ثابت بالقطع فيما يسمى بالوتد المجموع حتى لدى طاروق فكيف تنفيه اذن !

من الملاحظات أيضاً أن الدائرة لا تمثل تسارد الزخافات فى مكان سكون واحد وهذا نقص لا يرد فى دوائر التحليل . فالزخاف بذلك مطلق لا قيد له .

ومنها أيضاً أن الدكتور كمال فى جداوله وتفعيلاته ودائرته يلغى قيمة الوتد المفروق وهذا أمر يدهى مع العدد الرقمى لأن متحركه يلتصق تماماً بما بعده . ليس فى ذلك إحساس بعدم استقلالية الحركة وأهمية السكون الضابط لها !

فلماذا لم يعطه قيمة الثبات اذن ؟ ولأنه رافض لما يسمى بالوتد المفروق فإنه قد رفضه في دائرته حيث جاءت نهاية السريع ( فاعلن ) ولم تأت مفعولات مخالفا بذلك ما أورده ص ١٤٢ من كتابه عن صور للسريع جاء فيها مشطورا ( مفعولات ) لكنه حاول إدخال هذه الصورة في الرجز ومع ذلك فالاعتراض ما زال موجودا وهو نفى وجود ما يسمى بالوتد المفروق على دائرته . وتأتى ملاحظة غاية في الأهمية وهى أنه فى عده الرقى لا يتبع تناليا معينا فإنه يرى على سبيل المثال أن العدد :  $٤٢٢ + ٢٢٤ + ٤٤٢$  يساوى مستعملين مستعملين مستعملين مع ما فى الترقيم الاوسط من خلاف وهنا يأتى الجمع عكسيا أى  $٢٢٤$  حسب عكسية السهم . كيف يستقيم هذا العدد مع دائرة يقصد بها الدوران فى اتجاه واحد . لقد كنا نقبل ذلك لو أن العكسية كانت كاملة أى تأخذ دورتها كاملة مع أول البحر إلى آخره ، إذ لو كانت العبرة بالتناسق الكلى لكان للمنظور المعكوس أن يسير معكوسا فى القطر كله . إنه يقول إن الورد (٤) قد وضع تحت (٢٢) والورد (٨) تحت (٤٢) . وقد نقبل ذلك ، أما أن يقول أن الورد السابق (٨) الموضوع تحت رقم (٤٢) يمكن أن يوضع تحت (٢٤) حسب الحالة أى حالة الدائرة بالقطع وهو صحيح إيقاعيا فذاك غير مقبول والأمثلة فى دائرته لاحصر لها كما فى الرجز والسريع والكامل . كيف يصح ما يقول إيقاعيا ونحن نعلم أن تلك الأرقام ما هى إلا تمثيل لقيم صوتيه فإن رقما مثل (٤٢) إذا ساوى فاعلن لا يمكن أن يكون موازيا (٢٤) فعولن ؛ ذلك لأن القيم الإيقاعية بينهما مختلفة ومن هنا يحدث ما يسمى بالتشكيلات الإيقاعية المسماة بالبحور . وإلا فما الفرق بين المتقارب والمتدارك مثلا !

إن قصور الدائرة كما يتضح راجع إلى أنه لم يتخذ رؤية واحدة فلم يجعل النموذج المثالى أساسها ( كما فعلت دائرة التحليل ولم يجعل النموذج المستعمل وحده فبحر منها يأتى نموذجها كاملا وبحر آخر لمستعمل وثالث لبحر ندر استعماله وهذا نوع من التردد يدل على عدم انسجام الدائرة . ولو فرضنا أن

دائرته تمثل المستعمل أو الفاعلية الشعرية ففى رأى أن أى دائرة يطلب منها ذلك عليها أن تمثل العلل كاملة لأنها قيم للواقع الشعرى فما الذى ألزم الدكتور طارق فى دائرته أن يجعل السريع متتهيا بفاعلن وأن يجعل الهزج فى دائرته مفاعلين مفاعى فقط وأن يأتى بالخفيف فاعلاتن مستفعلن فاعلا ، وأن يأتى بالبسيط كاملا حسب نظامه الدائرى لدى الخليل ؟ لم يفعل ذلك إلا فرضية الأرقام التى وضعها على قطره فجاءت بمثل هذه المتواليات .

لقد أكثر الحديث عن تماثلاته ورأى أن دائرته تحقق ذلك والتماثل فى رأى بين صور بعض البحور وبعضها الآخر لابد أن يكون ضابطه إيقاعيا لا أن يكون ضابطا رقميا فحسب وإلا لأصبحت كل البحور التى فى دائرة واحدة بحورا واحدة وذلك لتوازى أرقامها أى تماثل حركاتها .

إن الدكتور طارق فى تواضع علمى يقول « إن الجدول الذى سميناه بطيف البحور هو ذو فائدة أكاديمية فقط فهو يظهر لنا ارتباط الإيقاع فى الشعر العربى لاغير ، كذلك الحال بدائرة البحور . . التى لا تزيد عن كونها تطورا لكتابة الجدول <sup>(١)</sup> فقائمة الجدولين محدودة وهى إثبات علاقة البحور ببعضها فحسب <sup>(٢)</sup> . أذن فكل هذا المجهود من الوصول إلى الترقيم واعتبار الحركة وحدها ورصد رؤية جدولية ليست إلا إيجادا لإثبات علاقة البحور بعضها ببعض الآخر فهل كنان الخليل ومن بعده من علماء العربية غافلين عن ذلك تماما ؟ لا أرى ذلك فلإن فرقا إيقاعيا واحدا فى كثير من الأحيان هو قياس التفريق بين صورة بحر وصورة بحر آخر ولولا عبرة هذا القيم الخلافية البسيطة لتماثلت كثرة من البحور دون تدليل رقمى تلتفى فيه قيمة صوته هنى قيمة السكون .

(١) أى جدول طيف البحور للخليل .

(٢) موازين الشعر العربى ص ١٧٤ .

ليست الدائرة ولا طيف بحور الخليل على حد تعبير الدكتور طارق بأمر نهائى فهو يعتقد أنه « بالإمكان رسم طيف آخر للبحور ودوائر أخرى للبحور »<sup>(١)</sup> . وهذا إحساس طيب منه بمدى ما يعترى دائرته بل وفكرته من بعض الفجوات والعيوب .

وإذا كان الدكتور طارق يعترف بالنقص فى عمله فما هى النتائج الحقه التى توصل إليها من خلال فكرته ؟

رغم عرضنا لمعظم هذه النتائج يرى الدكتور طارق أن أهم ما توصل إليه البحث ما يلى :

(أ) يمكن استعمال الأرقام الثنائية لإيجاد موازين الشعر العربى الذى وضع حدودها الخليل وذلك بتمثيل الحرف المتحرك بالرقم الثنائى (٠) وتمثل الحرف الساكن بالرقم الثنائى (١) .

(ب) بالإمكان أيضاً استعمال الأرقام العشرية التى تقابل الأرقام الثنائية لكتابة أوزان الشعر العربى بصورة سهلة وبمبسطة فيقابل الثنائى (١٠) العشرى (٢) والثنائى ١٠٠ والعشرى ٤ إلخ .

(ج) يمكن إعداد جدول لموازين الشعر العربى بالأرقام العشرية يسهل استعماله لكل من يدرس علم العروض وبطريقة توجد موازين الشعر دون أدنى صعوبة وهنا نقول أية سهولة يريدها الدكتور طارق ؟ إن على من يتصور الصعوبة أو السهولة التعليمية أن يرجع إلى الجدولين بفواصلهما الشاغرة ليتبين كم من جهد بصرى تحتاجه العين حتى ندرك بحركاً عن طريق قطر من أقطاره أن دوائر الخليل فى رأى تفوق جهده سهولة ويسراً بالنسبة لدارس العروض .

---

(١) موازين الشعر العربى ص ١٧٤ .

(د) بالإمكان تمثيل الزحافات والعلل المستعملة فى علم العروض باستعمال الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية بصورة تسهل من فهمها وحسب رأى ما الفرق فى التصور حين تقول إنه بالإمكان أن تكون ١٠ ١٠٠ ١٠٠٠ مساوية لـ ( ١٠١٠٠٠ ) وحين تقول أن فاعلاتن يصح أن تأتى مزاحفة فتصير فعلاتن .

(هـ) بالإمكان استعمال الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية فى إيجاد وزن موحد يربط كافة بحور الشعر العربى كلها سماه طيف البحور ودائرة البحور . وكما أرى فإن هذا الامكان نحمد به خللا كثيرا والكاتب نفسه قد اعترف بقصور هذا النظام فكيف يسلم به نتاجا للبحث ؟

(ر) تبين جداول موازين الشعر العربى كافة الزحافات المسموح بها بصورة ميسرة تجعل من لايعرف علم العروض تفهم الموضوع بصورة كاملة ورأى أن من لايعرف علم العروض ليس بحاجة إلى معرفة الزحافات لأن الزحافات تحول فى إطار مثالى إذا لم يعرفه المتعلم بدءا فاعتقد أنه لن يحتاج إلى ما تفرع عنه .

(ح) لقد فسرت الأرقام الثنائية وما يقابلها من عد عشرى طريقة وزن بعض القصائد التى توهم خروجها على أوزان الخليل حين استعمل عددا ثابتا من الأحرف المتحركة فى أبيات وهى (١٠) مما جعل الأذن العربية تستسيغ هذه القصائد رغم اختلاف تفعيلاته . وهذا فى رأى تفسير رقمى فحسب والاولى أن يحول إلى تفسير ليقاعى لتمثل له بعد ذلك بالمتطور الرقمى .

(ط) وإذا صورت الأرقام الثنائية قصيدة خارجة عن إطار الخليل فإن بإمكانها أيضا أن تصور عديدا من موازين الشعر الأخرى كالبنء وأشعار المولدين وأوزان الشعر الحر المعاصر الذى يلتزم بأصول الشعر العربى .

(ي) بالإمكان استعمال طريقة الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية لإيجاد أوزان الشعر باللغات وبخاصة اللغات الشرقية منها كالفارسية . . إلخ . وهذا في رأى أمرٌ بدى لأن ذلك تمثيلٌ للمنطوق الحركى بالترقيم وعلى هذا لا يقف عند تمثيل أى شعر فقط بل يصدق على أى كلام منطوق كما أتصور .

عدة نتائج توصل إليها الدكتور طارق مردود على جميعها . وتبقى نتيجتان اعتقد أنهما أساس فى عمل طارق وأنه ما ذكر الأشياء السابقة كلها ولم يقم بعمله هذا إلا من أجلهما الأولى لم يفصح عنها أفصاحا كبيرا ولم يدرسه فى كتابه والأخرى أساس هذا العمل من أوله إلى آخره فالأولى أن استعمال الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية التى استعملناها فى وزن الشعر العربى هى نفسها قيم الفواصل الزمنية للاصطلاحات الموسيقية الحديثة مضروبة بالعدد (١٦) ومن هنا توجد رابطة بين الموسيقى والشعر والرياضة ومن هنا ساغ له ما يبرر مساواة العد الشعرى  $(2 + 4 + 2)$  بـ  $(4 + 2 + 2 + 0)$  .

أما الأخرى وهى الأساس فى العمل الذى يفتخر به الدكتور كمال فهو أنه بالإمكان استعمال جداول موازين الشعر العربى المعدة فى إعداد برامج كاملة لاستعمالها فى الحسابات الالكترونية وتحكيم ذلك الحساب فى التدليل على صحة وزن ما أو عدم صحته . إن الدكتور كمال يفتخر بهذه الميزة ويصرح بها قائلا « أن استعمال الحساب الالكترونى فى وزن الشعر العربى لهذه الأبيات هى أول محاولة من نوعها وأمل أن تتمكن من إعداد برامج كاملة إلى كفاءة الجداول الثلاثة والعشرين لموازين الشعر العربى »<sup>(١)</sup> . وهذا رائع ولكن أنى لنا استخدام الحاسب الالكترونى الآن ونحن نعلم أن العد الرقمى لا يمثل الإيقاع الشعرى تمثيلا كافيا !

(١) موازين الشعر العربى ص ٢١٥ .

ذلك جهد لن ينكر قام به الباحث الأستاذ الدكتور طارق وحسبه ما جاء به من أفكار كثيرة رائعة ومحاولته لم الجزئيات فى أمور كلية يصير بها النظام واحدا . لقد وجدنا أن عمله هذا لم يغفل على مستوى رؤية البحر تصور الزحاف بل أن دأثرته حين رصد فيها البحور المستعملة فحسب دللت بطريقة غير مقصودة على مواطن العلة إذا قارناها بالدوائر التى سبقتها وهو مالم يرد فى تصورات السابقين فحين يقف على مفاعى أو فاعلن أو فاعلا فتلك علل فى بحورها ظهرت على مستوى الدائرة .

أن ما قام به رؤية وإن كانت ناقصة فإنها ولاشك تنير الطريق لمحاولات أخرى نأخذ منها صوابها ونحور أخطاءها . فإلى المحاولة التى جاءت بعده والتى ما رالت حديث بعض المتدنيات العلمية الآن وهى محاولة الأستاذ عبد الصاحب المختار .

وهذه المحاولة خلق لدائرة واحدة تحوى المستعمل والمهمل من البحور ولقد سماها الأستاذ عبد الصاحب دائرة الوحدة ووصفها بأنها نظرية جديدة فى أوزان الشعر <sup>(١)</sup> .

---

(١) دار جلد مستمر وحديث طويل حول هذه الفكرة يد أن تقويمها لم يك شاملاً لأن هذه الفكرة قرينة بحث طويل جداً لم يتيسر له الطبع حتى الآن والمعلومات التى وصلتنا عن هذه الفكرة أتت عن طريق مقالين نشر أحدهما بمجلة الإذاعة والتلفزيون بيفلاد عدد ١١٦ وثانيهما نشرته صحيفة الثورة العراقية ١٩٧٦/٥/٦ . وأتت أيضاً من خلال لقاء تيسر لنا مع الأستاذ عبد الصاحب بكلية دار العلوم ومن خلال الاطلاع على الموجز الخاص ببرنامج الاختراع الولد عن أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا بوزارة الجمهورية العراقية بالقاهرة . ومن هنا فقد استطعنا بقدر ما أن نصل إلى الخيوط العامة لحقيقة هذه الفكرة أو النظرية كما يراها صاحبها ، ونرجو أن يكون لنا من المذر نصيب إذا وجهنا ملاحظتنا إلى هذه الأسس وحدها .

ولقد نشر بحث تحت عنوان محاولات للتجديد فى موسيقى الشعر لصاحب هذه الرسالة تحت رعاية الجامعة اللغوية توثق فى سنار حضرة عديد من المختصين وورد بعض ما جاء فى هذا البحث فى مقال نشر بمجلة الشعر العدد الثامن تحت هذا العنوان أيضاً .

فماذا تكون هذه الدائرة وما الأسس التي تبني عليها وما الحديد الذي يمكن التوصل إليه من خلال هذه الرؤية ؟

يقول الأستاذ في حديثه لمجلة الإذاعة<sup>(١)</sup> ببغداد اننى قد جعلت أى ميزان من الموازين العروضية مردودا إلى أربعة أصوات كل صوت يتألف من حركة فسكون (د ن ) وحذفت ساكنا واحدا ووضعت الأصوات على شكل دائرة رباعية النقرات فاستخرجت منها سبع تفعيلات على وجه الحصر منقسمة إلى فئتين متناثرتين بوضعهما فى نصفى دائرة على وجه التضاد ولربط الدائرة بنقرة الأساس د ن تتوصل إلى الدائرة المذكورة ويبدو رأيه بوضوح فى المقال الوارد بصحيفة الثورة العراقية<sup>(٢)</sup> إذ يشرح دائرته قائلا :

« تتكون الدائرة من ٢٩ نقرة موسيقية تجمع أوزان الشعر العربى ببحوره مما نظم عليه ومالم ينظم إذا قرئت بعكس اتجاه عقرب الساعة إضافة إلى جميع الإيقاعات التى تتولد منها بنجاراتها جميعا » .

ولقد خرج الأستاذ من نطاق دائرته بالإضافة إلى ضم البحور كلها فى قانون دائرى واحد بعدة تصورات منها : اكتشاف حقيقة أن أى وزن شعرى يمكن أن يتحول إلى وزن آخر بحذف حركة وسكون من أول الوزن إلا إذا حدد بالإيقاع والقافية . ومنها أن أصل الألحان هو أربعة أصوات وأصل الأصوات ثلاث نقرات تتمثل فى دن - د - دن . . ومنها أنه أحكم قاعدة الزحاف - وهى موضوعنا - من خلال التصور السابق وفقا للطبيعة العربية وهى جوار إعمال النطق بالسكون على ألا تجتمع أربع حركات متعاقبات ولافاصلتان ولانقرتان قبل فاصلة إلا فى البحور التى تبصف بمثل هذا الزحاف كالرجز

(١) مجلة الإذاعة ببغداد عدد ١٨٦ .

(٢) صحيفة الثورة العراقية الواردة فى ١٩٧٦/٥/٦ م .



والمقتضب وعلى هذا فمن فوائد هذه الدائرة أنها تبسط قواعد الزحاف فى علم العروض عن طريق كشف عنصر الانسجام وهو الركن الثالث من أركان الوزن إضافة إلى المعانى والإيقاع .

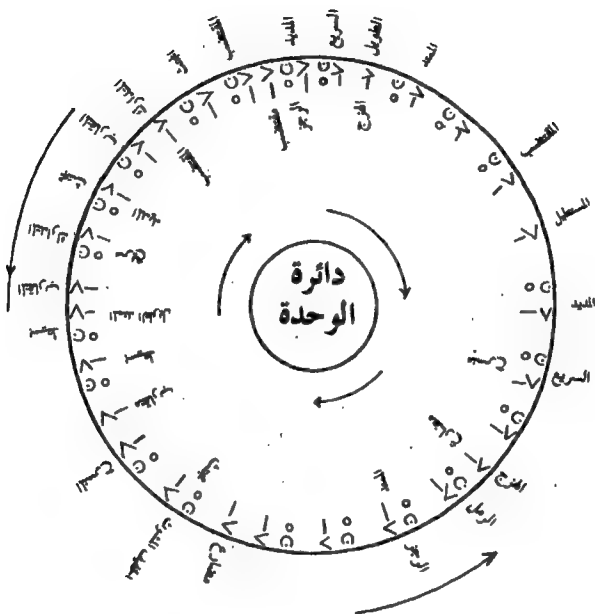
ومن هذه التصورات أيضاً أن الدائرة قد صححت من خلال عنصر الانسجام أوزان بعض البحور كالخفيف والمديد والمنسرح المقطوع كذلك أصبح بالإمكان التمييز بين بحور دق الناقوس فَعْلُنْ كما فرقت فَعْلُنْ بثلاث حركات فى حشو البسيط ومتقافى الكامل ، . ومنها أيضاً أنه توصل إلى تصور إيقاعى واحد للعروض العربى والسنسكرى واليونانى مما أدخل هذه الدراسة حسب رأيه فى مجال العروض المقارن . والاستاذ يرى أن هذه الدائرة تصلح لأن تكون أساساً لقوانين اللغة والموسيقى والغناء ونبض الإنسان مما لا يدخل فى اختصاصاته كما يقول .

ويرى أيضاً أنه لاختلاف بين الموازين العروضية القديمة والحديثة غير التعبير عن القديمة بكلمات وذلك بفقداء مرونة الترقيم .

تصورات عدة لاحتصر لها تحتاج إلى تقويم شامل سوف يأتى بعد رسم دائرته الموحدة التى هى أيضاً بحاجة إلى تقويم<sup>(١)</sup> .

---

(١) راجع بحث « محاولات للتجديد فى موسيقى الشعر » . مجلة الشعر العدد الثامن أكتوبر سنة ١٩٧٧ .



### ملاحظات على هذه الدائرة

- ١ - السهم الأوسط فيها في اتجاه عقرب الساعة
- ٢ - السهم الخارج ضد اتجاه عقرب الساعة .
- ٣ - هذه الدائرة نقلناها من مصدر في مقال مجلة الإذاعة والتليفزيون ببغداد ١٨٦ حاولنا أن نأخذ التوضيحات الخاصة بالدفنة والحركة والسكون مهمون التقسيم المقطعي .

قيم عروضية من خلال دائرة واحدة توصل إليها الأستاذ عبد الصاحب من خلال بحث أضناه حيث مكث له أربع سنوات وإذا أردنا تناول الفكرة والدائرة بشيء من التقويم فإن لنا عدة ملاحظات :

أول ملاحظة أن السبب حين يقول بدائرة واحدة تجمع بحور الشعر كله فإن مراد الدائرة غير مستحق كما رأينا في التصور الدائري عند طارق الكاتب حيث لا يعود البحر إلى النقطة التي بدأ منها .

يظهر في تكوين النغم الموسيقى على أساس الدندنة نوع من التناقض في النتائج فالدندنة ذات نقرات ثلاثية دن ددن ومن المستساغ أن تبنى الدائرة اذن عليها لكن الدائرة خالفت هذا الأساس الذي ينادى به وفرضت تصوراً آخر للدندنة رباعيا هو دن دن دن أو إن شئت تن تن تن أو فا فا فا إلخ . فكيف إذن لا يراعى الأساس وتفرض الرباعية ؟

وتتكون الدائرة من شقين متضادين كما يقول يحوى كل شق سبع رباعيات ؛ إلى هنا والرباعية يتصور أنها أساس التشكيل ، لكن الدائرة لم تتكون بعد . ومن ثم كان البحث ملزماً بوجود دنة أو نقره فاصلة وذلك لحلق دائرة حيث لم يتفق وجودها بالاعتماد على الدنة أو الرباعية . أليس في ذلك ضياع لفرضية إقامة هذه الدائرة ؟ ليس هذا بغريب لأن المنظور الذي بناه ليس بدائرة .

والملاحظة الثانية أن الرباعية كونت لديه سبع تفعيلات على أساس تحويل ( دن ) إلى ( د ) أو حذف دنة : هذه التفعيلات هي في منظور الأستاذ عبد الصاحب المختار مفاعيلن فاعلاتن مستعملن مفعولات فاعلن فاعلن مفعول والملاحظ على هذه السباعية إهمال تفعيلتي الكامل والوافر وذلك لأنه يدرجهما في إطار تفعيلتي الرجز والهزج حيث الحركة فيها شاحبة

عنده ولست أدري ما المقصود بالشحوب هنا هل هو دلالة ذات اعتبار فلسفى أو دلالة صوتية موسيقية ؟

تلك تفعيلات سبع ما أحسب تصورها بعيدا عن إدراك العرويين . ثم أن هذا التصور للتفعيلات على دائرة للمختار مطلق أى غير منوط بقطر ما ورصدها على الدائرة لا يحكمه قانون يحقق ثبات مكان الحذف أو للتحريك أو الشحوب . فهذه الأمور وأعنى بها الزخافات تأتى إذا ما وافقت هوى ومراد بحر على مستوى ذلك الخط المستقيم ؛ ومن هنا يغيب عنا وجود الدائرة وبذا يمكنك أن تضع أسبابا متجاورة وتحرك ساكنا أو تفسر متحركا إلى أن تظهر البحور كما تريد أنت لا كما توحى بها الدائرة . وسوف يتبين لنا بعد قليل أننا بهذه الوسيلة نستطيع أن نصنع دائرة كما فعل عبد الصاحب دون أدنى مشقة .

من رؤية هذه الدائرة التى لا تحدد الزخاف من خلال ضابط على وحدة معينة تقول أن الرؤية هنا خيط عشوائى . ونرى أنه إذا كان نتاج الدائرة هكذا فلماذا الإصرار على رباعية الفقرات لماذا لم تكن ثنائية أو ثمانية مع الربط بنقرة ما وأصلة ؟ وقد يجاب بأن الرباعيات أس لتكوين التفعيلات السبع . ولكن كيف ننسى أننا أهدرنا قيمتها حين ألزمتها الحذف والتحريك والإضمار بالإضافة إلى ضياع حدودها الفاصلة على خط الدائرة المتصورة وهنا فتصورها رباعية كصورها ثنائية .

أما الملاحظة التالية وهى الخاصة برؤية البحث لمسألة الزخاف فمن خلال الدائرة يقول أن الزخاف لم يوجد فى إطار ضابط أيضا فهو قرين إرادتك حيث مكان التحريك والتسكين . وهذا بدعى فعلى أساس الإطلاق يمكن تصور أى زخاف وارد فى موسيقى الشعر وأى زخاف لم يرد أصلا ولكن بالإمكان رؤيته على الدائرة . لقد قال البحث بأنه أحكم قاعلة الزخاف وفقا لطبيعة عربية

وهي جواز إهمال النطق بالساكن على ألا تجتمع أربع حركات متعاقبات ولا فاصلتان ... إلخ . والبحث بذلك يسجل أموراً ما غابت أبداً عن ذهن العروضيين بل كانوا أوفق حين لم يعمموا هذه القاعدة كما فعل الأستاذ المختار الذى أطلق القاعدة بغير حدود وقد يظن من خلال حكم له الاستثناء حين يقول : « إلا فى البحور التى تتصف بمثل هذا الزحاف كالرجز والمقتضب » وهذا استثناء فى رأى خارق لقاعدة التعميم لأنه لا يخرج القليل من عمومها لكثرة ما استخدمت تفعيلة الرجز فى بحور الشعر .

ملاحظة أخرى يراها البحث وهى أنه يأخذ على العروضيين التعبير بوحدات لغوية كفاعلاتن أو مفاعيلن مثلاً ، واجداً فى هذا الاستخدام بعداً عن مرونة الترنيم وكان الأولى استخدام الدنونة وأحسب أن ما دفع العروضيون إلى ذلك - أن احساسهم بمستعملن مثلاً دون دنونة أو تننة إنما هو ربط بين الموسيقى المجردة وبين إيقاع الأصوات المنطوقة حقيقة وهنا تتحقق رؤية الشعر ذلك الكلام المنوط فى إيقاع موسيقى وإلا لأصبحت الرؤية موسيقية فقط وفرق واضح بين الموسيقى وحدها وموسيقى الشعر .

ومن الملاحظات أن البحث حين يكتشف أن أى وزن شعرى إذا حُذِف منه حركة وسكون تحول إلى وزن آخر فهل هذا الكلام جديد ؟ أليست دوائر التحليل أكثر تمثيلاً لهذه الظاهرة من دائرته السابقة ؟ ومنها أيضاً أن البحث حين يرى أن للسبب ميزة قصوى موسيقية فى فقراته فهذه الميزة فى الإيقاع الشعرى قرينة الوجد وليست مستقلة عنه فى تصورى .

ويقدم البحث بعد ذلك مجموعة من الافتراضات المبالغ فيها فهو يقول عن فكرته بأنها نظرية وحسبنا مبالغة أن يطلق على عمل ما هذا المصطلح دون احتراز لقد سبقت دائرة المختار دائرة الأستاذ طارق الكاتب ولم يقل عنها

بأنها نظرية بل كان متواضعا حين قال أنها جهد لا يدعى كماله وهى بحاجة إلى محاولات أخرى غيرها .

كثير من التواضع نطلبه من الأستاذ المختار لأن دائرة الكاتب لاشك أنها دليلا من دلائل توصله إلى دائرته .

هل من الحكم الصائب أن يطلق هذا التعميم الذى يقول فيه : « أن هذه الدائرة تصلح لأن تكون أساسا لقوانين اللغة والموسيقى والغناء ونبض الإنسان مما لا يدخل فى اختصاصاتى » . غريب حقا هذا الحكم ! أن الأستاذ المختار يفرض أحكاما خاصة بعلوم لا يعرفها ولا تدخل فى اختصاصاته مثل اللغة والموسيقى والغناء ونبض الإنسان . كيف هذا الحكم على مجهول ! أليس من الغريب أن نجعل جهلنا بالشئ مبررا لاكتناه أسرارهِ ! لقد قال عن دائرته : أنها حصاد سنوات طويلة ناله فيها الجهد والفضى . فلم كل هذا ونحن بيسير من الجهد يمكن أن نتصور دوائر ما دامت قد أطلقت من قيودها .

وهو بتصور لدائرته بعدا جديدا وهى أنها تدور من ناحيتين فى اتجاه عقرب الساعة وعكسه والواقع أن ذلك لم يتحقق كما سنرى فى الدائرة التى نقدمها للبحث حيث لم تأخذ من تفكيرنا إلا ساعات قليلة ونحن إذ نقدمها فلنما تصور من خلالها أن جهد الخليل فى دوائره جهد محكم وأن أية محاولة خرجت عليه حتى الآن لم ترق إليه لأنها لم تصل إلى حد كماله وإن دعت هذه المحاولات إلى توحد البحور فى دائرة واحدة . هل كان الخليل بعيدا فى تصويره عن استخدام دائرة واحدة وهو صاحب الذهن الرياضى ؟ والجواب لا لقد أدرك كل شئ وأدرك أن دائرة أصوب هذه التصورات الموجودة فى دوائرنا المفترضة التى نعرضها لنقرر أنه على أساس من التحرر فى الضوابط يمكن إقامة عديد من الدوائر وقد فعلت دوائرنا ذلك بأخطاء أقل من الأخطاء التى وقعت فيها دائرة الأستاذ عبد الصاحب .

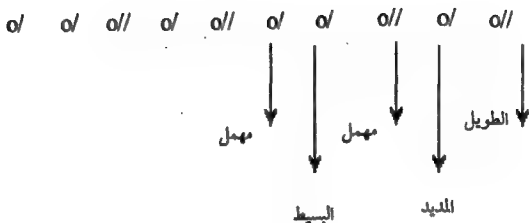


تلك فكرة الدائرة حاولنا من خلالها أن نصور أنه لا إحكام لدائرة يفوق إحكام الخليل وأن أية محاولة بذلت بعده حتى الآن فيها بلذرة تدل على نقصها وعوارها وتبقى محاولة أخرى للسيد محمد عامر حول الدائرة حيث حاول أن يعتمد بنا عن صورة الدائرة لدى الخليل في منظورها الشكلى رغم إقراره الدائب فى رسالته بعمل الخليل . أما هذه المحاولة فهي وضعه لدوائر الخليل فى صورة جديدة كما يقول <sup>(١)</sup> : حيث تكون على هيئة مستقيمات بدلا من الشكل الدائرى وذلك لتكون أكثر وضوحاً . وشكل المستقيم سيكون مكونا من شرط ودوائر صغيرة ، الشرطة ترمز للحركة ، والدائرة الصغيرة ترمز للسكون . وكل مستقيم يأتى ممثلاً لدائرة من دوائر الخليل يبدأ بالبحر الاول منها وإذا أردنا أن نفك منه بحرا آخر مهملا كان أو مستعملا ، تركنا وتدا أو سببا من أوله على أن ما نطرحه فى البداية نضيفه فى النهاية . ويرى السيد محمد عامر أنه لافرق بين هذه الطريقة وطريقة الخليل إلا فى الشكل فطريقته تعطى قدراً كبيراً من التيسير على الدارسين من الناحية التعليمية ويرى أن مستقيماته تضيف أبعادا غير بعد التيسير الاول منها أنها تبين تفاعيل كل بحر سواء أكان مهما أم مستعملا وذلك بكتابتها ، مع وضعها على هيئة مستقيم وبالكتابة نعرف التفاعيل المتساوية والتفاعيل المتجاوبة . ومنها أننا نعرف بها منزلة الأوتاد بين الاسباب المستظمة داخل التفاعيل . وهذا تمثيل بمستقيم من مستقيماته هذا المستقيم يمثل دائرة المختلف .

---

(١) الدوائر العروضية ص ٣٥٩ إلى ٣٦٣ بتصرف .





إلى هنا ونسأل ما الذى أضافه السيد محمد عامر إلى مستقيماته غير أنه بسط ما يدور وإذا كانت العين تدرك الرؤية فى خط مستقيم فهل كانت رؤية الدائرة مستحيلة عليها ما دام كم الوحدات واحدا !

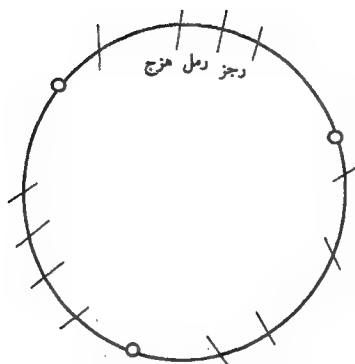
هل تحقق مستقيمات السيد محمد عامر سهولة على المتعلمين حقا ؟ لا أرى ذلك لأن منظور المستقيم حين يبحث عن البحر لا يقف عند حدود الرؤية وحدها وإنما يضع اعتبارا مجردا آخر غير موجود على المستقيم وهو طرح وتد أو سبب فى البداية ليضاف إلى النهاية وبذا نكون قد قمنا بعملين : الرؤية والإضافة بينما دوائر الخليل تطلب منا الرؤية من أى سبب أو وتد بدأنا به فحسب .

إن بيان تجاوب التفعيلات أو تساويها ومعرفة الأسباب والأوتاد ومعرفة التفعيلات ليس سمة المستقيم وحده بل هو أمر مدرك بسهولة على الدائرة . فلا جديد أذن فى المستقيم بل لا حاجة إليه لأنه أعقد وأصعب فى النظر من الدائرة . أن ما فعله السيد عامر مستقيم على سبيل التجوز فحسب إذ الموجود دائرة مهما استقمنا بها لأننا نعود إلى نقطة البداية . فلم المخالفة أذن ؟

جهود كثيرة تناولت فكرة الدوائر وصلتها بإيقاع الشعر الذى يرى أن ظاهرتى الزحاف والعلّة جزء لا يتفصم عنه ولقد كان همتنا فى العرض السابق أن نذكر أن رؤية الدائرة وإن كانت رؤية تجريدية تنظيرية فإنها ذات صلة بروية الواقع الشعرى وذلك بمحاولة تسجيل ذلك الواقع وإمكان رصد ظواهره وإذا أردنا أن نخرج بتقويم عام أو ملاحظات خاصة من خلال هذه العلاقة لكان لنا أن نذكر جملة من الملاحظات :

من هذه الملاحظات نرى أن دوائر الشعر تبين مواطن الزحاف المقبول وذلك لخصوص ذلك الزحاف بمكان ثابت يخص السبب ثقيلًا كان أو خفيفًا وهذا أمر بدهى ؛ لأن دوران السبب فى دائرته واحد . فثبات السبب الثقيل فى دائرة الكامل ثبات لإمكان مزاحفة الإضمار والعصب فيه على نطاق الدائرة وكلاهما زحاف مقبول وقل مثل ذلك فى زحاف القبض والكف والخن والطى .

وإذا كانت الدوائر تبين إمكانيات الزحاف المقبول فإنها أيضًا تعطى تصورا لما لا يقبل من الزحاف وفى ذلك إحساس بمدى تقارب المنظور بالفاعلية الشعرية أى بالواقع الاستعمالى ؛ إذ غير المقبول فى الاستعمال غير مقبول على قطر الدائرة . ونحن نحاول رؤية زحاف كالشكل أو الحبل على مستوى الدائرة كان لنا ما يلى : نحن ندرك أن الحبل مرتبط بحلف الساكن الثانى والرابع من التفعيلة ، ولو تصورنا ذلك لكان لدائرة الرجز أن تكون على النحو التالى :

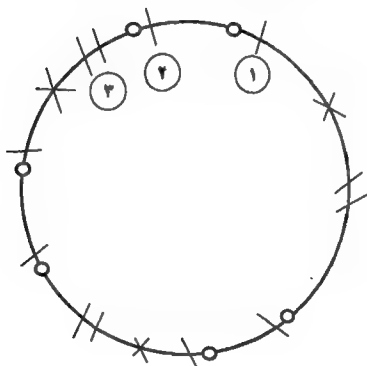


متعلن	متعلن	متعلن	O////	O////	O////	فالرجز منها
فعلات	فعلات	فعلات	IO///	IO///	IO///	والرمل
مفاعل	مفاعل	مفاعل	IIO//	IIO//	IIO//	والهزج

ولعلنا نحسن أن الواقعية اللغوية ترفض تكرار الأول لما فيه من توالى الحركات وترفض الإمكانية الثانية للرمل والثالثة للهزج وذلك أيضاً لتوالى المتحركات والإنهاء بمتحرك وحتى لو فصلنا كل تفعيل على حدة فإن الوقف على المتحرك فى كل يعيب هذه الدائرة . ومن ثم نعلم عدم قبول المزاخفة . وإذا قبلت متعلن فالقبول هنا فى بعض البحور ظاهرة خاصة تحتاج إلى تفسير بعيد عن مفهوم ذلك الزحاف .

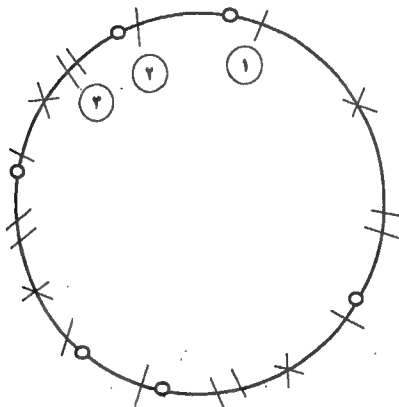
تدلنا الدوائر على قيمة الوحدة التى يعبر عنها بالسبب أو الوجد وتربنا كيف أن المتحرك فى هذه الوحدة يأخذ قيمة صوتية حين انفراده إذ تبين الدائرة كيف أن زحاف فعولن إلى فعول يعطى مبرراً لإمكان قابلية هذا المتحرك إلى الضم

لما بعده فهناك متحركان لهما دلالة إيقاعية خاصة متحرك الوند ومتحرك السبب الذي حذفه ساكنه . ومن هنا تظهر الدلالة المعبرة عن قيمة الوند المجموع بخاصة في ركيزته بين الأسباب فنحس من خلال الدائرة أنها تعتبره الأس الأكبر المحافظ على الإيقاع . والزحاف يُمكن من قيمته ويؤكد لها ويعطى إحساسا بأنه المكون للإيقاع البحر والمميز له عن بحر آخر إيقاعيا . يؤكد ذلك عدم إمكان مزاحفته إذ ماذا يحدث لو أطلقنا ساكنه وحذفناه ؟ لنأخذ دائرة كالرجز نموذجاً لحذف ساكن الوند لتدرك كيف يمكن تصورهما حيثئذ .



نحن نخرج منها بالتصورات التالية : (١) مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ  
 (٢) مستعلنُ مستعلنُ مستعلنُ (٣) فعلاتنُ فعلاتنُ فعلاتنُ  
 ومعنى ذلك أن حذف الساكن أضاع تصور البحور الموجودة على الدائرة فقد  
 أوجدت صورتين لتفعيله الرجز لا يعرف إحداهما الرجز وأوجدت تصورا  
 مزاحفا خاصا بالرمل وأبعدت عن وجودها تصور الهزج ؛ كل ذلك حين حذف

ساكن التوند فمأذا لو أمكن معه الزحاف ؟ إذا لضاعت بذلك كل حدود موجودة . وهذه دائرة أخرى وهى دائرة البسيط نسحاول أن نتصور مزاحفة وتدها بحذف ساكنه لتندرك ما يحدث لها .



ويفك منها على هذا الأساس :

مستفعلٌ	فاعلٌ	مستفعلٌ	فاعلٌ
فعلنٌ	فعلنٌ	فعلنٌ	فعلنٌ
مستعلنٌ	فعلنٌ	مستعلنٌ	فعلنٌ
فعلنٌ	فعلنٌ	فعلنٌ	فعلنٌ
مستفعلنٌ	فعلنٌ	مستفعلنٌ	فعلنٌ

وكلها إمكانيات لاربط لإيقاعها تحاوبا أو غائلا ، حيث لم يوجد فيها حيثذ ما يسمى بالرجز أو المديد أو الطويل ، ولذا نقول إن الدائرة بينت فى أحكامها قيمة الوجد المجموع الذى هو أساس إيقاع البحر .

من الملاحظ أيضا أن الدائرة بينت قيمة الساكن فى التصور الإيقاعى باعتباره ضابطا للحركة ومن ثم يجب حسابه لا إغفاله كما فعل الدكتور طارق الكاتب فإن حذف سواكن الدائرة إطلاقا لتحركاتها ومن ثم لا نستطيع خلق انسجام ما على مستوى تشكيل الوحدات .

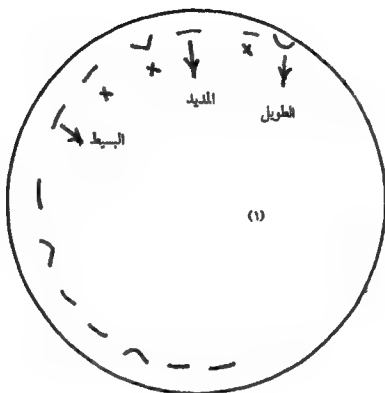
ومن أهم الملاحظات التى تدل عليها الدوائر التى تدل على أساسها بالواقع الفعلى أنها تبين إمكان حدود الإيقاع برفضها كثيرا من الممتنعات اللغوية . من ذلك أن قبولها لزحاف ورفضها لآخر مرتبط بكراهية التوالى فالدائرة التى تخص الطويل مثلا تكره الجمع بين زحاف القبض فى فصول ومفاعيل معا . وإلا لكان تصور البحر فصول مفاعيل فصول مفاعيل فصول مفاعيل وانظر هنا كم من الاوتاد حواها البحر ومن ثم كره الزحاف لتصور التوالى المكرر لهذا الوجد . وإذا كان ذلك التوالى معيا فى وحدة كالوجد . فكيف لو أطلق الساكن وقيمت التحركات وحدها ! لقد رفضنا فى ملاحظة سابقة متعلن بناء على كراهية التوالى للتحركات وكان ذلك من فهم الدائرة .

من ذلك أيضا أنها تدل على استحالة البدء بالساكن<sup>(١)</sup> فى الإيقاع الشعرى فالدائرة تفك من متحرك لا ساكن ولو حركت منظورها من ساكن لما أمكنك أن تكون شيئا . ومن ذلك أيضا أن الدائرة لاتوحى بالتقاء ساكنين لأنها لا تبيح حذف متحرك السبب الخفيف الذى يسبقه سبب خفيف أو وجد مجموع فذلك لا يقبل على مستوى الواقع وإن كان قبوله مخصوصا بالنهاية ومواطن لغوية أخرى خاصة محكوما<sup>(٢)</sup> عليها بالرفض .

(١) للتصود بالساكن هنا القيمة المبدئية . أى الصمت وليس الحرف الصامت .

(٢) تناولت هذه المواطن فى رسالتى للماجستير التى عنوانها القيمة النحوية للموقع فى الفصل الأخير .





ليس فى كل تلك الملاحظات دليل على أن الدوائر تحوى القدرة المثالية التى تمنح الإيقاع قدرة على الانسجام والتجاوب فما مائلها وقرب منها صح إيقاعه وما افترق عنها بان اضطرابه ولعل أهم الأوزان وأجملها وأحبها إلى الأسماع وأقواها على البقاء كما يقول صاحب المرشد <sup>(١)</sup> . . كانت كلها داخله تحت نظام الدوائر الخمس التى رسمها الخليل . .

السنا نجد فى الدائرة دلالات توحى بإمكان تصور الزحاف وتصور تأثيره على مستوى البيت ومن خلال ذلك التأثير يكون حكمنا عليه أو قل حكم الإيقاع بالقبول أو الرفض ؟

(١) دائرة مكتوبة بالرموز المقطعية .

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها جـ ١٦ .



اعتقد أن الدائرة توحى بذلك واعتقد أيضًا أن الجهد الذي أقامه الخليل  
العبقري بفرضه الدوائر له ما يبرره ولم يأت خبط عشواء بعيدًا عن الدلالة  
والفائدة .

إن العلاقة بين الزحاف والدائرة لها أهمية بالغة لأنها بيان للدور الذي يمكن  
أن يصل بين النظام والسياق وأن السياق ليس له الإطلاق التام بل هو محكوم  
بتغيرات لاتعمله مفارقا للنظام بصورة حاده وإن ابتعد عنه أحيانا .



## الباب الثانى

# الزحافات والعلل من خلال الإيقاع الشعري

- ١ - المقدمة : مفهوم الإيقاع .
- ٢ - الفصل الاول : الكمية والزحافات والعلل .
- ٣ - الفصل الثانى : النبر والزحافات والعلل .



## المقدمة

### مفهوم الإيقاع

لكى نسير بهذا الباب مساره الطيعسى ونفهم ما فيه فإن علينا قبل أن نلج فصوله ببيان مصطلح غامت رؤيته وتشابكت مع أنه أساس من أسس فهمنا الموسيقى . هذا المصطلح هو الإيقاع لقد ترددت رؤيته فى هذا الحقل الموسيقى ولعل ذلك التردد راجع إلى أمرين :

الاول : أن ذلك المصطلح قرين علم الموسيقى حيث أصبح إطلاقه على العروض من قبيل المشابهة .

والثانى : اختلاف النظر إليه من خلال الدارسين تبعاً لرؤية كل منهم لموسيقى الشعر . وفى دلائل البحث العروضى والموسيقى ما يوحى بذلك .

لقد بدأ المصطلح خاصاً بعلم الموسيقى بل كان يُطلق على الموسيقى ذاتها فى مقابل علم العروض يبين ذلك قول ابن فارس « أهل العروض يُجمِعُونَ على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع . إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم . وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة »<sup>(١)</sup> . ويؤكد اختصاصه بعلم الموسيقى أيضاً أن صفى الدين الأرموى يضع فصلاً فى كتابه الأدوار فى علم الموسيقى بعنوان أدوار<sup>(٢)</sup> الإيقاع وهو الفصل الثالث من كتابه ومن هذا المفهوم لمصطلح الإيقاع كان انتقاله إلى عروض الشعر حيث اختلطت رؤى المحدثين حول المراد به حيث يتعرض له ويردى<sup>(٣)</sup> مقارناً بينه

---

(١) الصحبى ، ص ٢٣٠ .

(٢) يقول صفى الدين فى تعريفه « الإيقاع هو جماع فقرات بينها أكمة محددة ومقادير لها أدوار متساويات الكمية على أوضاع منصوصة » . راجع ظواهر من العروض والقافية « للختون » مجلة الشعر عدد (٦) ١٩٧٧ وهو مقال للدكتور بلوى للختون .

(٣) المقتطف عدد مايو ، سنة ١٩٥١ م ، ص ٤٣٤ بتصرف .

وبين التوزين والتوزين « تعادل أجزاء الكلام والأصوات وتساوى مقاديرها الزمنية فيما إذا قُربَلَ بعضها ببعض الآخر جملة ، أما الإيقاع فهو توازن الأجزاء مع نسبتها حتى تقابل بعضها تفصيلاً ، وذلك بترتيبها حسب أشكال الإيقاع اللامتناهية » ويحسب ويردئ أن الشعر العربى لا يقف عند حد التوزين بل ينطلق إلى ما يسمى الإيقاع الذى هو ترتيب مقاطع الكلام بحيث يقابل بعضها البعض الآخر فى كل شطر ويبت إذ يقابل المقطع القصير قصيراً مثله والكبير كبيراً مثله ويعرض ويردئ تطبيقاً يظهر فيه دور الإيقاع بجانب التوزين فيقول « لكى نثبت روعة النظم المتبعة فى الشعر العربى من جهة الإيقاع والتقنية التى تحسنه نأتى بيّتين على أساس التوزين حرفناهما وكسرناهما خصيصاً لإظهار هذه الغاية هما :

غير مجد فى ملتي واعتصادى      نوح بك أو صوت شاد طروب  
إن حزنا فى ساعة الموت يسدو      أضعاف أفراس يوم ميلادنا

فالبيت الأول موزون على إيقاع بحر الخفيف . . ولكنه غير مصرع ، فضاعت روعة القافية فى مطلع القصيدة ، أما البيت الثانى فإن صدره . . من الخفيف أما عجزه فمن المنسرح . . ومع أن هذا الوزن يساوى بالتمام فاعلاتن مستفح لن فاعلاتن من جهة عدد المقاطع ومددها الزمنية ، إلا أنه يختلف عنها فى الترتيب ، فورود هذين الشرطين معاً يخالف قاعدة الإيقاع العامة فلا يصح استعمالهما فى بيت واحد أو قصيدة واحدة من الشعر العربى .

وهذا الشذوذ الذى ندعوه فى قانون العروض كسراً أو تشويهاً أو تحطيماً هو نظام التوزين ذاته<sup>(١)</sup> . وهنا يظهر الفرق لديه بين الإيقاع والتوزين حيث التوزيع عد للمقاطع دون مقابلات فالتوزين فى رأيي - مجرد حصر كمى للمقاطع دون وضعها فى نسب زمنية محددة ومعنى ذلك أنه تشويش إلا إذا

(١) الإيقاع فى الشعر العربى ، بحث بمجلة المنتطف ، ص ٤٣٤ ، عدد مايو سنة ١٩٥١ م .

أحكامه الإيقاع وصار ضابطاً له حيث يمثل الإيقاع تردد المقادير فى نسب رمنية محفوظة وثابتة ومن ثم فتحن نحس أن الإيقاع هو الوزن أو البحر بضوابطه الموسيقية .

وللدكتور مندور تحديد لذلك المصطلح يبنى على أساس من رؤيته لموسيقى الشعر إذ يرى أن هناك عنصرين يقوم عليهما كل شعر الكم ويقصد به كم التفاعيل التى يستغرق نطقها رمزاً ما ويضاف إلى الكم الارتكار . وهذا الارتكار ظاهرة صوتية تتردد فى مسافات رمنية محددة وبها يتحقق الإيقاع لأن الإيقاع عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات رمنية متساوية أو متجاورة<sup>(١)</sup> ولعله يقصد بالوزن الكم حيث يقول : « ونحن نقصد بالوزن mesure إلى كم التفاعيل والوزن يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية »<sup>(٢)</sup> أما الإيقاع فهو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات رمنية محددة النسب<sup>(٣)</sup> ومراده بالوزن والإيقاع يجعل الوزن فى جانب والإيقاع فى جانب وهذا يختلف مع قوله فى الوزن « فاستقامة الوزن أو عدم استقامته لا يعود إلى الكم الذى تؤثر فيه الزخافات والعلل تأثيراً ظاهرياً فقط »<sup>(٤)</sup> ففى هذا القول إحساس بأن الوزن يحوى فى حسابه مفهوم الإيقاع الذى تمثّل عنده فى الارتكار . وإذا كان الوزن غير خاضع للكم وحده بل للارتكار فهل هناك من فرق بينهما ؟ إن الدكتور مندور يؤكد ضرورة التمييز بين الوزن والإيقاع لفهم العناصر الموسيقية للشعر<sup>(٥)</sup> . وهذا صحيح فيما لو كان مراده معرفة المراد بهما بأن يدرك الحد التعريفى لكل واحد منهما على حدة أما حسابان التمايز المطلق بينهما فهذا غير مقبول وغير مراد ؛ لأننا حين نبحث عن تأثير الكم فليس ذلك إلا لتحديدك لسمّة هى أساس الوزن الذى يحمل فى مواطن منه الارتكار .

(١) راجع فى الميزان الجديد ، ص ٢٢٣ بتصرف .

(٢) ، (٣) الشعر العربى غناؤه ، إنشاده ، وزنه ، مقال بمجلة للجنة مارس سنة ١٩٥٩ م . عدد (٢٧) .

(٤) فى الميزان الجديد ، ص ٢٤٠ .

(٥) الشعر العربى ، مجلة للجنة ، مارس سنة ١٩٥٩ م .

ويعترف الدكتور أنيس<sup>(١)</sup> بالإيقاع الشعري عنصراً من عناصر الموسيقى فى الشعر العربى ونظام توالى المقاطع المسمى العروض وطبيعة الأصوات التى يتألف منها الشطر ثم الإيقاع الشعري وفى توضيحه لذلك العنصر يقول : « العنصر الثالث من عناصر الموسيقى فى الشعر العربى هو ما أطلق عليه مصطلح الإيقاع ومع أن كلمة الإيقاع قد لاكتها كثيراً ألسن النقاد بالفهم حيناً وسوء الفهم أحياناً ومع أنها ذات دلالة معينة لدى أصحاب الموسيقى ربما تبين ما نعنيه هنا أثرت أن أطلقها على تلك الظاهرة الأساسية التى وحدها تميز الشعر من الشر . . . فالنظام الخاص لتوالى المقاطع الذى تحدث عنه أهل العروض قد نجده فى كثير من نصوص الشر . ولم يصادف العروضيون أى مشقة للعثور عليه فى بعض آيات القرآن الكريم . . ومع هذا فنحن حين نرتل هذه الآيات الترتيل المألوف لانكاد نشعر فى ترتيلنا . . ذلك الإيقاع الذى لاندلحظه إلا فى إنشاد الشعر أى فى ترتيلنا المألوف لآيات يفقد ذلك العنصر الأساسى الذى نسميه الإيقاع »<sup>(٢)</sup> فهو يرى أن « الإيقاع وحده هو الظاهرة الصوتية التى تنقل النص بعد استيفائه للعنصرين الآتين من مجال النثر إلى مجال الشعر وهو الصفة الأساسية التى لا يكون الشعر شعراً بدونها . . فحين نتبع مؤلفات القدماء فى العروض نراهم يكتفون بذكر أوزانه أو بحوره مقتصرين فى هذا على بيان نظام توالى المقاطع ومثل عملهم هنا مثل النوتة الموسيقية التى يعورها التعبير الفعلى عن كل دقائق النغم فلا بد من النوتة الموسيقية من الموسيقى الماهر الذى ينطقها ويبحث فيها الحياة . كذلك أوزان الخليل لا بد معها من الإيقاع الإنشادى »<sup>(٣)</sup> والإيقاع لديه<sup>(٤)</sup> نغمة صاعدة فى مقطع منبور من المقاطع التى توسط الشطر وبه يتقل الشطر من مجال النثر إلى مجال الشعر وبناء على ذلك

(١) راجع مجلة الشعر عدد (٢) ، ص ١٥ بتصرف .

(٢) راجع مجلة الشعر عدد (٢) ، ص ١٥ بتصرف .

(٣) عناصر الموسيقى فى الشعر العربى ، مقال بمجلة الشعر ، العدد الثانى ، أبريل سنة ١٩٧٦ ، ص ١٦ .

(٤) السابق بتصرف .



فإن « الإيقاع هو العنصر الموسيقى الهام الذى يفرق بين توالى المقاطع حين يراد بها أن تكون نظاماً وتواليتها حين تكون فى الشر . وقد يختلف هذا الإيقاع باختلاف البيئات العربية فالمصرى حين ينشد الشعر العربى قد يختلف موضوع الإيقاع فى إنشاده عن العراقى مثلاً ولكن النتيجة واحدة هى أن الإيقاع يحدث توازناً وتعويضاً بين حروف المد والحروف الصحيحة ويكاد ينحصر الخلاف بينهما فى موضع النبر من الكلمة إذ ليس الإيقاع فى إنشاد الشعر إلا زيادة فى ضغط المقطع المنبور من كلمات الشطر »<sup>(١)</sup>.

تلك نصوص للدكتور أنيس ندرك من خلالها عديداً من الأمور . منها أن الإيقاع لديه عنصر هام من عناصر ثلاثة تكون موسيقى الشعر . وأن مصطلح الإيقاع يحمل لديه مفهوماً خاصاً حاول أن يحدده بعيداً عن مقصوده الموسيقى . ومنها أن ظاهرة الإيقاع تميز الشعر من الشر ، وقد تصور ذلك بناءً على ترتيله لبعض آيات من القرآن ، حيث رأى بُعد هذه الآيات عن الإيقاع الشعرى برغم تماثلها الكمى مع وزن من أوزان الشعر . وندرك أيضاً أن أساس التباعد بين هذه الآيات ومقابلها مع استيفائها للعنصرين الأولين من عناصر موسيقى الشعر راجع إلى الإيقاع . ومن أقواله نحس أنه يأخذ على قدامى العروضيين اكتفاءهم بذكر الوزن على بيان نظام توالى المقاطع فقط ويرى أن ذلك أقرب إلى التجريد ؛ لأن الذى يبعث الحياة فى الوزن هو الإيقاع فالوزن كالثبوت الموسيقى لن يحركها إلا عزف الموسيقى أى منشد الشعر وهنا يدرك الأمر الأخير لديه وهو أن الإيقاع إنشاد الشعر وترتيله . هذه دلائل توحى بها نصوص أنيس وحين نترك للنفس قدرة استكناه ما يقول فإننا نحس أنه يرى أن الوزن مطلق إذ هو الإطار العام المجرد الذى يحوله الإيقاع إلى الحركة والحياة ونحس فى قوله الإيقاع ضغط على مقاطع منبور أنه يفترض وجود مقطع منبور

(١) موسيقى الشعر ، ص ٣٤٩ .

نبراً ثابتاً يقوم عليه الإنشاد بزيادة الضغط ؛ فالإنشاد متعلق بالنبر أو هو نبر النبر .

ومن هنا فالإيقاع عنده ليس سمة ثابتة كما رأينا عند ويردى ومندور . وذلك لاختلافه من بيئة إلى أخرى ولو ثبت ذلك لحق لنا أن نقول الشعر المصرى فى مقابل الشعر اللبناني .

ونحن نخالف الدكتور أنيس رائد علم اللغة حين يجعل إيقاعه مميزاً للشعر عن التثر بناء على المقارنة التى تمثل فيها آيات القرآن نماذج للتثر ، فتلك مقارنة غير صائبة لأن للقرآن إيقاعه الذى يختلف عما للتثر من إيقاع .

فواجب إذن أن نبحث عن إيقاع القرآن ؛ لنقارن بينه وبين إيقاع الشعر . لا أن نكتفى بمعرفة الوقع الشعرى ونقول أن لغة الشعر تختلف عن لغة التثر . ولو وضعنا القرآن بعيداً عن هذا الدرس لا يمكن أن نتيين أن ذلك الإيقاع الشعرى لو طبق على التثر لتحول إلى شعر . وحين يرى أنيس فيما أورده من آيات أنها لا تحوى إيقاعاً شعرياً ينسب أن السبب راجع لكونها تحمل إيقاعاً خاصاً بها فكيف نحمل الإيقاع إيقاعاً ؟ ويرى أنيس أيضاً أن العرب حين أسوا عروضهم على أساس نظام خاص لتوالى المقاطع لم يقف بهم الأمر عند ذلك فقد أضحت تنفيلاتهم تحوى إيقاعاً خاصاً يميزها عن اعتبارها وحدة لغوية وسوف نؤكد ذلك حين حديثنا عن دور الوحدات .

من كلام الدكتور أنيس ندرك أن الوزن إطار كلى النبر جزء منه ، والإنشاد تصور خاص لهذا الجزء ألم يوجه الإيقاع وجهة خاصة عند أنيس ؟ هذه الخصوصية فى الفهم لمصطلح الإيقاع ربما وضحت أيضاً لدى الدكتور النويهى حين يستخدم مصطلح الإيقاع مساوياً لمصطلح الوزن تماماً فهو مرادف له عنده إذ النظام الإيقاعى لديه أو الوزن هو جماع للإيقاعين النبرى والكمى<sup>(١)</sup> . أما

(١) راجع قضية الشعر الجديد للنويهى ص ٣١٣ ، فيه ما يدل على ذلك .

الدكتور غنيمي هلال فإنه يرى أن الإيقاع والوزن مصطلحان يكثر الخلط بينهما ويحدد الإيقاع<sup>(١)</sup> بأنه وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما فى الكلام أو فى البيت أى توالى الحركات والسكنات على نحو منتظم ويدخل النثر والشعر وتمثله فى الشعر التفعيلة . والوزن لديه مجموع التفعيلات التى يتألف منها البيت والبيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . فالإيقاع وحدة نغمية صغرى على هذا الأساس والوزن وحدة نغمية كبرى هى البيت وإذا كان الإيقاع تمثله التفعيلة والوزن جماع للتفعيلات أليس من الأولى أن نسمى الإيقاع عنده إيقاع الوحدة ونسمى الوزن إيقاع البيت !

ويرى الدكتور شكرى عياد أن الوزن<sup>(٢)</sup> ليس إلا قسماً من الإيقاع ويعرف الوزن أو الإيقاع إجمالاً بأنه حركة منتظمة والسلم أجزاء الحركة فى مجموعات متساوية ومتشابهة . ويرى أن الإيقاع يقوم على دعائتين من الكم والنبر مهما اختلفت وظيفة كل منهما وفى تعليقه على رؤية مندور التى يحسب الوزن تجريداً صرفاً يقول إنه لو وضعنا كلمة الكم مكان الوزن لكان ذلك داخلاً فى تعريف مندور للإيقاع لكونه تردد ظاهرة صوتية على مسافات محددة ولاكتفى الدكتور شكرى بذلك التردد الكمي فمن أجل أن يميز التفاعيل بعضها عن بعض لابد من تلك الظاهرة الصوتية التى تتردد بين تفعيلة وأخرى . وعلى ذلك فتعريف الوزن عنده يتضمن الإيقاع والاصطلاحان لا يفهم أحدهما دون الآخر.

وإذا كان الارتباط شديد الوثاقة فلماذا الفصل بين الوزن والإيقاع ! إن البحث الطبعي فى الإيقاع كما يراه الدكتور شكرى هو « بحث وصفى .. من شأنه أن يبين ما يتألف منه الإيقاع. وليس من شأنه أن يفسر الإيقاع فهو إذن كالعروض التقليدى سواء بسواء ، إلا أنه يحاول كشف عناصر أخرى للإيقاع

(١) المدخل إلى النقد الأدبي ص ٣٩٤-٣٩٥ بتصرف .

(٢) موسيقى الشعر العربى د. شكرى ، ص ٥٧ .

خفيت على العروض التقليدى بوسائله الأقل دقة<sup>(١)</sup> . ويحسن الدكتور شكرى أن الإيقاع<sup>(٢)</sup> حصيللة عناصر متكاملة وليس عنصراً واحداً وإذا كان إحساسه هكذا فلم لانتقول إن هذه الحصيللة جماع الوزن أى البحر ومن ثم يحسن أن نجعلهما تصوراً واحداً لظاهرة لها مكوناتها هى البيت وما يتكون منه ويؤسسه . ويتعرض ريتشارد للإيقاع والوزن حيث يرى أنهما يعتمدان على التكرار والتوقع ويرى أن الوزن صورة الإيقاع الخاصة ويقول فى الوزن أنه هو الوسيلة التى تُمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها فى البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن . ويرى أن شأنه شأن الإيقاع ينبغى الانتصوره على أنه فى الكلام ذاته . . . وإنما هو فى الاستجابة التى تقوم بها . فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التى يتألف منها الإيقاع نسقاً أو نمطاً رمزياً معيناً<sup>(٣)</sup> . الوزن إذن لدى ريتشارد يضيف إلى أبعاد الإيقاع نمطاً رمزياً معيناً لا يوحى هذا بتداخل الإيقاع فى الوزن !

ما الذى نخرج به من العرض السابق ؟ لعلنا ندرك أن مصطلح الإيقاع والوزن تداخلأحياناً وافتراقأحياناً مع أن الظاهرة التى يسجلانها واحدة وأعنى بها القصيدة أو بيت الشعر هذا الذى يحوى المصطلحين معاً ؛ لأننا لا نرصدهموسيقى شعرنا باعتبارها وحدات مستقلة إذ إدراك أحدهما على هذا الأساس إدراك للآخر وإدراكهما معاً لا يوجد تبايناً وإن أوجد تماثلاً .

لا يمكن أن نؤكد الخصوص والعموم بينهما إلا على أساس الإطلاق والتنوع بعيداً عن ذلك العلم المدرس وهو موسيقى الشعر فإن قصصنا مقارنة موسيقى الشعر بالنثر وعلم الموسيقى يمكن إطلاق الإيقاع . لكن إذا كنا يراؤ فى واحد

(١) موسيقى الشعر العربى ، ص ١٤٦ بصرف .

(٢) السابق ، ص ٥٧-٥٨ بصرف .

(٣) مبادئ النقد الأدبى ، ص ١٨٨-١٩٤-١٩٥ بصرف .

فإن جعل هذا المصطلح مواردًا للوزن مطلوب ومن هنا يحق لنا بناءً على تموجات التفعيلة بنسب ثابتة في البيت أن نسمي ذلك بإيقاع التفعيلة ونخرج من ذلك بإطلاق آخر نقول فيها إيقاع البيت وإيقاع القصيدة وإيقاع النهاية والبدئية ، وبذا يوازي الإطلاق حقائق ما يحويه الوزن الشعري . ويحق لنا ألا نقبل الوزن على أساس أنه حصر لكميات فقط لانهوؤها ولاتحددها نسب معينة وإلا لأضحى الوزن وزنًا صرفيًا يصلح أن يكون تمثيلًا لكلمات لا لشعر .. لترك إذا الإيقاع يحوى فهما خاصًا فى عروضنا هو جماع ما يسمى musore و rethem أى الوزن والإيقاع فى مفهوم الموسيقين .

وإذا كنا بسبيل معرفة هذا الإيقاع فإن لنا أن نصور مكوته أمرًا واحدًا أو عدة أمور من نبروكم ومقطع وإنشاد أو تكاتفًا لهذه القيم كلها ؛ ومن هنا نستطيع أن نقوم ظاهرتنا على هذا الأساس . فإلى كل هذه التصورات الإيقاعية لنحاول تصوير ظاهرتي الزحاف والعلّة على أساس منها على أن ندرك أننا حين نقول بالإيقاع فإلما نعى أحيانًا الوزن وأحيانًا صورة منه . هذا ما سوف يتردد فى بحثنا بعد ذلك .



## الفصل الاول

### الكمية والزحافات والعلل





الباحث عن دور الكمية فى إيقاع الشعر العربى وتأثيرها وارتباطها بما يسمى بالزحاف والعلّة تقابله عدة مشكلات أساسها أن الكمية تضاربت مكوناتها فهل يمكن أن نتقبلها حصراً لمقاطع لخصوية معينة أو حصراً لمجموعة من الوحدات أو حصراً لما يسمى بالحركة والسكون . إنّ هذا التضارب يزيد حين ندرك أن هناك تداخلاً فى التكوين بين المقطع والوحدة والحركة والسكون . ومن هنا كان تحديد هذه الأمور مطلباً أساسياً لفهم طبيعة الكم فى إيقاع الشعر العربى فالى محاولة التعرف على أى هذه الأشياء أصلح أن يتخذ أساساً للكم فى الشعر العربى ولن ندرك ذلك إلا إذا حاولنا تحديد المقطع وتصوره إزاء ما يسمى بالحركة والسكون أو الوحدة وبعد ذلك نتعرف على الكمية فى الشعر على هذا الأساس . وحول المقطع الصوتى بين صورته اللغوية وتأسيسه الشعرى . نذكر الحديث التالى :

يقول ماريوباي عن المقطع Syllable بأنه « عبارة عن قمة إسماع Peak of somority ، غالباً ما تكون صوت علّة ، مضافاً إليها أصواتاً أخرى عادة - ولكن ليس حتماً تسبق القمة أو تلحقها ، أو تسبقها وتلحقها ففى ah قمة الإسماع - كما هو واضح - هى a وفى it هى i وفى do هى o ، وفى get هى e . وأن التقسيم المقطعى Syllabic division ليرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفصل حيث إنه توجد عادة وقفة غير محسوسة غالباً بين المقطعين »<sup>(١)</sup> . وهو هنا يصور المقطع بأوضح الأصوات سمعاً فيه والأصوات التى تحمل قوة الإسماع هى العلّة أى الحركات وهذا يتضح أمره فى الحرية تماماً . ومثل ذلك التعريف يقول به الدكتور أيوب . حيث يرى أن المقطع هو « مجموعة من الأصوات التى تمثل قاعدتين تحصران بينهما قمة ويمكن كما سبق تقسيم الكلام إلى مقاطع بمجرد السماع ولكن ليس من الممكن على وجه التحديد تعيين النقطة التى ينتهى عندها مقطع ليبدأ بعدها المقطع الذى يليه . وذلك أن الكلام

(١) أسس علم اللغة لماريوباي ترجمة الدكتور أحمد مختار ص ٩٦ .

الإنسانى متداخل الأجزاء بحيث يكتسب الجزء القوى شيئاً من ضعف الجزء الضعيف الذى يليه أو الذى يسبقه وبالعكس يكتسب الضعيف شيئاً من قوة سابقه أو لاحقه»<sup>(١)</sup>.

وتصور المقطع على هذا الأساس المقبل يوحى بتأثير قيمته بما يسبقه وما يتبعه وبخاصة فى الكلام ؛ لأن الكلام الإنسانى متداخل ومثل ذلك التداخل يقول به الدكتور أنيس : « فالكلمة ليست فى الحقيقة إلا جزءاً من الكلام ، تتكون عادة من مقطع واحد أو عدة مقاطع وثيقة الاتصال بعضها ببعض ولا تكاد تنفصم أثناء النطق بل تظل عميزة واضحة فى السمع »<sup>(٢)</sup>.

ترى ماذا يكون ذلك المقطع المتداخل ودوره فى إيقاع الشعر الذى يدل على نسبة تحفظ فيها المقادير بصورة كلية . المقطع إذن وحدة لغوية تمثلها قمة بين صوتين . فكلمة « من » مقطع قمته الحركة وقاعدته الميم والنون . وذلك تصور عام للمقطع اللغوى لا يخص لغة بعينها . فماذا عن مقاطع العربية التى نحن بسبيل معرفتها ؟

يتفق المحدثون من دارسى العربية - وهذا اتفاق سائد يؤكد واقع لغة لم يختلف بنيانها المقطعى فى كثير منذ أن وصلت إلينا على أن المقاطع العربية خمسة :

**المقطع الأول :** يتكون من حرف صامت + حرف مد ( حركة طويلة ) ويرمز له ص م أو ص ح ح فالرمز (ص) للحرف الصامت والرمز م أو ح ح لحرف المد ونموذجه فى اللغة الكلمات ( يا - لا - وا - ما - فا ) .

**المقطع الثانى :** ويتكون من حرف صامت + حركة قصيرة ويرمز له ب ص ح والرمز (ص) للصامت والرمز (ح) للحركة القصيرة ونموذجه الحرف حين يتحمل حركة قصيرة مثل : ( ل - ب - ك ) ... إلخ .

(١) أصوات اللغة د. أيوب ص ١٣٩ .

(٢) الأصوات اللغوية للدكتور أنيس ص ١١١ - ١١٢ .

المقطع الثالث : ويتكون من حرف صامت + حركة قصيرة + حرف صامت ويرمز له بـ (ص ح ص) ونموذجه الكلمات ( من - عن - مُس ) .

المقطع الرابع : ويتكون من حرف صامت + حرف مد + حرف صامت ويرمز له بـ ص م ص أو ص ح ص ونموذجه اللغوى الكلمات ( ريم .. كير .. لام .. عام ) .

المقطع الخامس : ويتكون من حرف صامت + حركة قصيرة + حرف صامت + حرف صامت ويرمز له بـ ( ص ح ص ص ) ونماذجه اللغوية الكلمات ( بكر - عمرو .. ذئب .. بشر .. ) والمقطعان الرابع والخامس قليلًا الشيع ولا يكونان إلا فى أواخر الكلمات وخين الوقف<sup>(١)</sup> .

ويضيف الدكتور تمام<sup>(٢)</sup> مقطعًا سادسًا خاصًا بهمزة الوصل وهو الرمز ح ص وهذا المقطع افتراضى لوجود له فى واقع اللغة الفصحى فى رأى لانه قرين همزة الوصل وهمزة الوصل وجودها وسط الكلام ومن ثم فلا وجود لهذا المقطع وصلًا لأن اللام من قولنا ( اترك القلم ) تسبقها همزة الوصل وإذا رصدنا مقاطع هاتين الكلمتين لكائنا كالأتى ( ا ت ) ص ح ص ( ر ) ص ح ( كل ) ص ح ص ( ق ) ص ح ( لم ) ص ح ص . لا استقلال لهذا المقطع إذا . وربما كان لهذا المقطع وجود فى العامية المصرية أو اللبنانية فى قولنا فهمت واسكت يا ولد . حيث نلمح بذلك بساكن يسبقه ما يوحى بالحركة وإن كانت عند التحقيق قرية من الهمز .

تلك صور المقطع فى لغتنا ونحن قد سجلنا فى الفصل الأول تفعيلات الشعر العربى على أساس مقطعى - مزاحفة وغير مزاحفة - ولكن التسجيل لها كان مفردًا فهل بإمكاننا حقيقة أن نتقبل إيقاع الشعر العربى كمياً على أنه مقاطع

(١) تناولت ذلك فى رسالتى للماجستير فيما يخص موقعية الوقف .

(٢) منهج البحث فى اللغة للدكتور تمام حسان ص ١٤٠ .

لغوية تتوالى بنسب معينة ؟ هل يمكننا أن نتفهم الوحدة الموسيقية على أنها نظام معين من هذه المقاطع ؟

لو تصورنا المطابقة لكان لهذه الوحدات أن تمثل ذلك التصور المقطعى الموجود فى لغتها تماماً وهذا غير حاصل لأن المستخدم منها مقطعان فقط :

المقطع الاول : وهو الحرف الصامت الذى تليه حركة والممرور له بـ ص ح .

المقطع الثانى : وهو الصامت الذى تتلوه حركة ثم صامت ساكن ( ص ح ص ) فى مثل من ... وتسوى الوحدة الموسيقية تماماً بين هذا المقطع وبين المقطع الثالث وهو المكون من صامت وحرف مد وتمثله الكلمات (ما) و (لا) و (يا) .

كما أن المقطعين الاخيرين لا يوجدان فى كم التفعيلة إلا فى مواطن معينة هى من خصوص النهاية أى القافية<sup>(١)</sup> على أن هذين المقطعين يتماثلان أيضاً فى الوحدة فالمقطع ص ح ص ح والذى تمثله كلمة كبرك يماثل فى وحدة التفعيلة المقطع ص م ص والذى تمثله كلمة ريم ولنحاول تأكيد هذه المماثلة بوضع التفعيلة ومقابلها المقطعى .

فَاعْلَاتِن	وَتَسَاوَى	فَا	ع	لَا	تَن
ص م	ص ح	ص م	ص ح	ص م	ص ح ص

وهو مساو لـ ص ح ص

مُسْتَعْلَن	وَتَسَاوَى	مَسْ	تَفْ	ع	لَن
وهو مساو	ص ح ص	وهو مساو لـ	ص م	ص م	تماماً .

لأن النموذج اللغوى الذى يقابل هذا الميزان يأتى على أى من الصورتين .

(١) جمل حازم القرطاجنى صورتها دليلاً على وحدتين إضافيتين كما سترى بعد ذلك .

هنا نحس قصوراً في تمثيل المقاطع تفعيلياً أو بمعنى آخر بتحويل التفعيلات إلى كم مقطعى لغوى يغفل في ذاته الفوارق بين مطلوب التفعيلة ومطلوب المقطع . . بل يحاول تحويل المقطع لصالح التفعيلة مما يوحى بأهمية التفعيلة لا المقطع .

هل يمكن تقبل المقاطع اللغوية أساساً للنغم الموسيقى في شعرنا ؟ إن قبول تلك المقاطع أمر يخص اللغة لكن أن يكون النغم الشعري عندنا حصيلة لهذه المقاطع فتلك صعوبة لأن المقاطع بكمياتها لن تصلح قيمة موسيقية في الميزان تصدق على ما يقابلها من موزون فمع أفراد كل مقطع في الميزان نرى تعدد النسب اللغوية التي تقابله حين النطق أى حين الفاعلية الشعرية . . فهل يمكن أن يكون عملنا إجراء أو محاولة لإجراء نسب ثابتة تعادل نسبياً إيقاع الشعر ؟ الجواب بالنفى وليكن ذيلنا في تحديد هذه الفكرة تقطيع بيتين من قصيدة واحدة على أساس مقطعى لنرى كيف تكون الموازنة . وهذان بيتان من بحر الكامل لا مزاحفة فيهما نرصدهما بترتيب خاص بناء على الأساس المقطعى .

فالبيت :

وإذا صَحَّوت فما أقصر عن ندى      وكما علمت شمائلى وتكرمى<sup>(١)</sup>

والبيت :

عفت الديار محلها فمقامها      منى تأبد غولها فرجامها<sup>(٢)</sup>

هل تحدث موازنة مقطعية بينهما على أساس تمامهما لو وضعنا شطر البيت الأول في مقام الشطر الأول من البيت الثانى وكذلك الشطر الثانى من البيت الأول مع الثانى من البيت التالى ؟ لنترك التقسيم المقطعى يجيب عن ذلك .

(١) الكافى ص ٥٨ .

(٢) السابق ص ٥٩ .

و ء ذا ص ح و ت ف ما أ قص ص ر ع ن ن ذن  
 ص ح ص ح ص م ص ح ص ح ص ح ص ح ص م  
 ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح  
 ع ف ت د د يا ر م خ ل ل ها ف م قا م ها  
 ص ح ص ح ص ح ص ص ص ح ص م ص ح ص ح  
 ص ح ص ص م ص ح ص ح ص م ص ح ص م  
 و ك ما ع لم ت ش ما ء لى و ت ك ر ر ي ص  
 ح ص ح ص م ص ح ص ح ص ح ص ح ص م ص  
 ح ص م ص ح ص ح ص م  
 ب م ن ن ت أب ب د غو ل ها ف ر جا م ها  
 ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح  
 ص م ص ح ص م ص ح ص ح ص م ص ح ص م

أين الموازنة هنا إذا كان موطن المقطع ص ح ص - مع فرض ثباته يتغير  
 إلى ص م فى تصور آخر فعلى أى موقع أو موضع تعتمد تلك الظاهرة التى  
 تتردد وتعود إذا كان المقطع بصورته اللغوية ممثلاً لها . إننا نلاحظ ثبات مكان  
 المقطع القصير ص ح فالمتوازن فيه موجود فى أى بيت يطابق ميزاته . فهل  
 يمكن أن نأخذ من هذا الثبات قيمة كمية تحمل ظاهرة التردد والتكرار نفعل أمر  
 المقطع الآخر الذى توارد فى مكانه بصورتين ؟ ليت الإيقاع يقبل ذلك ! وكيف  
 يقبله وهذا المقطع القصير مكان للتغير بإسكانه لو راحقناه فى هذين البيتين وها  
 نحن نأتى بيت مزاحف لنعلم أنه لأضابط لتوالى المقاطع اللغوية بصورة معينة  
 سواء أكان البيت فى صورته الكاملة أو صورته المزاحفة . يقول البهاء رهير<sup>(١)</sup> :

(١) ديوان أبى الفضل بهاء الدين رهير ، ص ١٣٥ .

إن عتقوا أو خوفوا أو سوفوا لا أنثنى لا أنثنى لا أفرق

والتصور المقطعى الذى سيقابل الصورة المثالية السابقة هو :

ان عن ن فو أو خو و فو أو سو و فو

صح صح صح صح صح م صح م صح م صح م صح م

صح م صح م صح م صح م صح م

لا أن ث نى لا أن ت هى لا أف ر قو

صح م صح م صح م صح م صح م صح م صح م

صح م صح م صح م صح م

أى مقابل إذن وأى مراعاة للنسب إن أطلقنا الكم على أساس من تصور المقطع اللغوى ؟ إننى مثلت بإطلاق مقطعين يختلف وجود أحدهما عن الآخر ؛ هذا الوجود لم يستطع أن يتمش كاملاً فى الوزن الشعرى حيث جاء الخلط بينهما . ويبقى المقطعان اللذان حكمتنا بورودهما قافية لأنهما قرينا الوقف وهما ( صح م ) و ( صح م ) .. حقيقة أن القافية تحاول التفريق بينهما على أساس من التردد القافوى لأن ورود ريم أو مال فى قافية أمر ملزم لهما على هذا النحو فى قافية القصيدة حيث التزام حرف المد فيهما .

إن الوحدة إذن نموذج جامع أما المقطع اللغوى السابق فلن يكون جامعاً إلا لو رفضنا وجود المقطع اللغوى بأن توسعنا فى الفهم المقطعى بعيداً عن حدوده اللغوية وهنا نكون قد عدنا إلى جزء التفعيلة لا المقطع فهل الكم فى الشعر حصر للمقاطع على هذا الأساس ؟ بتعبير آخر : هل موسيقى الشعر فى بنائها تعتمد على أساس من ترتيب المقاطع اللغوية ترتيباً خاصاً ؟ ما اعتقد ذلك لعدم اطراد وثبات ذلك المقطع . إن المقاطع اللغوية وحدها لا تمثل إيقاع الشعر وإن كانت التفصيلات تمثله وتعبّر عن بعض المقاطع اللغوية فليس بإمكاننا أن نحول

المقاطع إلى كم موسيقى وإن كان بإمكاننا رصد التفعيلة الموجودة على أساس مقطعي من قبيل التجويز ونستطيع أن نسجلها مقطعيًا كنوع من تحليلها أو رؤيتها من منظور واحد وإن كانت رؤيتها تحتاج إلى عديد من المنظورات . وأجدول التالي رصد لها مزاحفة وغير مزاحفة ويهمننا أن نلاحظ كم التفعيلات بين تمامها وزحفها على أن ندرك أن العد المقطعي يراعى كم المقاطع لا كيفها .



المعالي والزمحسلاف

[illegible]



من الحصر المقطعى السابق لحد أن مجموعة من الزحافات كالخبن والطى والقبض والكف والخبل والشكل لا تغير العدد المقطعى للتفعيلة وإن تغير كيفها المقطعى . فهل لجعل المقطع أساساً للإيقاع مع إحساسنا بكونه أمراً طارئاً على الوحدة ؟ هل كان الحكم المقطعى ممثلاً لذلك التفسير ؟ قد يجاب لقد مثلها بتغيير نوع المقطع وذلك بتحويله إلى مقطع آخر ؛ وهنا نعود إلى اعتراضنا السابق لماذا لم تصور المقاطع كل إمكانات التفعيلة المقطعية إذن على هذا الأساس ليعلم نسبة التغيير ؛ لو حاولنا أن نأخذ نسبة ثابتة تصور رؤية الزحاف بأنه لا يغير من كم المقاطع ؛ ومن ثم يقبل تغييره دون صياغة موسيقى ؛ فإننا نجد أن هناك زحافات أخرى تدفع هذه المحاولة كالإضممار والعصب والوقف والعقل والخزل والنقص فكلها تصور قيم نقص فى التفعيلات حيث ينقص المقطع فيها مع تغير فى صورته . وهنا تأتى غرابة استخدام المقطع إذ الحذف لا يغير من كم المقاطع بينما الإسكان يقلل من كمها فهل يمكن قبول المقطع اللغوى مع هذا التردد الذى يوحى بالتناقض ؟

إن أهمل المقطع باعتباره تصوراً للكم فى موسيقى الشعر له ما يبرره من عدم إشكالاته على قطر الدائرة حين نضك بحرًا من بحر وهذا يعطى قيمة لما نسميه بالوحدات اللغوية التى تكون التفعيلة . وإذا كان جعل المقطع اللغوى ( الصوتى ) أساساً فى تصوير الكم فكيف قبله بعض الدارسين تصوراً لموسيقى الشعر ؟

سنعرض طرقاً من الآراء التى جعلت المقطع ركيزة فى فهم الإيقاع الشعرى ومن المدرك أن محاولة فرض المقطع على موسيقى الشعر محاولة أوربية قام بها بعض المستشرقين حين حاولوا درس العروض العربى فقد وجدوا متأثرين بلغتهم وشعرهم أن الإحساس بالمقطع يصور لهم كينونة الشعر العربى ففابل مثلاً يصرح بأن « فى العروض العربى خطأ أساسياً يرجع إلى طريقة الكتابة من حيث إهمالها للحركات وقد حاول العروضيون العرب - كما يقول - التغلب

على ذلك بفكرة الأسباب والأوتاد ولكن هذه الأسباب والأوتاد ليست هي عناصر الأقدام وإنما عناصرها هي المقاطع الطويلة والقصيرة والتي يمكن أن تمثل في العربية بالحرف المتحرك « ل » والسبب الخفيف قد «<sup>(١)</sup>» ومعنى ذلك أن قائل يرى فهم العروض العربى على أساس من التقسيم المقطعى الذى يراعى مقطعاً قصيراً ومقطعاً طويلاً وهو هنا يطلق على المقطع الطويل السبب الخفيف وينسى أن المقطع الطويل لا يحمل تصوراً واحداً فى اللغة كما رأينا فكما تصوره كلمة ( ما ) تصوره لن وكما تصوره ( لام ) تصوره ( بكر ) . فهل كل تلك الأمور داخله فى حدود ما يقصد ويعنى بالسبب الخفيف !

وما فليش يبيعد عنه حين يقول : « يمكننا حتى الآن أن نجرى التقسيم المقطعى دون تردد أو ارتياب وأن نحلل الشعر من أى بحر كان إلى مقاطع طويلة ومقاطع قصيرة »<sup>(٢)</sup> ، ويؤكد هذه الحقيقة الدكتور أنيس فيرى أن الأوروبيين حين يبحثون أوزان الشعر « يتخذون عادة ما يسمى بنظام المقاطع فى البيت أساساً لهذا البحث »<sup>(٣)</sup> . لكنه يرى أن تلك الطريقة تفضل طريقة العروضيين حيث يقول « ونظام المقطع قد يفضل ما جرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تقاعيل وذلك لأن المقطع كوحدة صوتية يشترك فى جميع اللغات وله أساس علمى يعرض له علم الأصوات Phonetics فيحلل كل كلام سواء كان نثراً أو شعراً إلى مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها وأنواعها باختلاف لغات العالم »<sup>(٤)</sup> وفهم من ذلك أن الدكتور أنيس قد يجبذ فكرة المقطع بفهمها الصوتى وقد رأينا عدم قيمته قبل ذلك فى التوزيع الموسيقى . وهو يرى أن فى تميم المقطع ما يؤخذ دليلاً لاستخدامه وتلك نقطة ضعف ؛ لأن موسيقى الشعر لا بد أن يكون لها خصوصية فى الاستخدام يؤكد ذلك

(١) نقلاً عن موسيقى الشعر العربى للدكتور شكرى حياذ ، ص ١٣ .

(٢) العربية النصحى ، هنرى فليش ، ص ١٩٥ .

(٣) موسيقى الشعر ، ص ١٤٦ .

(٤) السابق ص ١٤٦ .

ريتشاردز قائلاً : « وحسبنا أن نقول مقتبس من جول رومان Jules Romains أن الورن يحدث تغييراً في نظام الشعور تصاحب هذه المميزات التي ذكرناها . أما فيما يتعلق بحلّة الحساسية أو زيادة القدرة على التمييز بين الإحساسات فقد يكون هناك أكثر من تفسير واحد لما نشاهده من الظواهر غير أن الشيء الذي يهمننا هنا هو أن المقاطع التي تبدو هزيلة عديمة الموسيقى والحوية في الشر أو الشعر المستور غالباً ما تكتسب دسامة وغزارة وموسيقى عميقة حينما ترد في كلام منظوم حتى في ذلك الكلام الذي لا يبدو أنه يتميز ببناء وزني دقيق »<sup>(١)</sup> .

وهنا نحس أن محاولة تطبيق المقطع اللغوي وتمثله في فن شعري محاولة تنقصها الدقة ثم إن في كلام « الدكتور ما يحمل رفضاً لفكرة المقطع فحين يقول بأن المقطع باعتباره وحدة صوتية يشترك في جميع لغات العالم فذاك القول غير دقيق إذ الفرق كبير بين أن يكون موجوداً في كل لغات العالم وأن يكون موجوداً في كل أشعار العالم كقيمة موسيقية . . إن الموسيقى إحكام خاص للكلام المنطوق أي للغة فكيف يكون لها ذلك الإحكام إن طلبنا شيوعها من خلال تأنيس مقاطع لاحصر لها فالدكتور أيوب يذكر عدا للمقاطع يصل بها إلى خمسة وثلاثين<sup>(٢)</sup> مقطعاً . فهل بإمكاننا أن نمثل قيمة موسيقية للمقطع اعتماداً على أساس شيوعه ؟ . . إن ذلك التصور اللغوي للمقطع في لغة الحديث أي الشر ينفي قيمة استخدامه حين يأتي في الشعر ، لخصوص التركيب الشعري وهما يتغير المقطع وإذا تغير فلماذا الإصرار عليه لماذا لا تتغير حدود الوحدة السابقة حتى تكون ممثلة تمثيلاً حقيقياً لإيقاع الشعر العربي ؟

يرفض الدكتور عبدالله الطيب وهو محق فكرة المقطع اللغوي هذه وهو حين يعرض المقطع في تصور اللغويين له يرى أن في ذلك تمجوراً شديداً ويرى أن حمل الدارسين أعاريض العربية على طريقة المقاطع اللغوية غير دقيق فهو

(١) مبادئ النقد الأدبي ، ريتشاردز ، ص ١٩٩ .

(٢) أصوات اللغة ص ١٤٥-١٤٦ .

يقول : « وكما أخطأ الخليل حيث حمل العروض على مناهج النحو أخطأ أكثر المحققين حيث حملوا الأعراف حملًا مطلقًا على طريقة المقاطع اللغوية التي إن صلحت مطلق الصلاحية في توضيح الأوزان الإفرنجية فإنها لا تصلح إلا على وجه تقريبي في توضيح الأوزان العربية »<sup>(١)</sup> ويأتى بنموذج يحاول تمثله على أساس مقطعي من تصور الدارسين ليخرج من ذلك بأن تصور القدامى هو الصحيح فيقول : « خذ مثلاً قول دريد ابن الصمه :

يا ليتنى فيها جـذع  
أخـب فيها وأضـع

طريقة التقطيع الحديثة تريك أن البيت الأول « ياليتنى فيها جلع مكون من هذه المقاطع

- - - ب - - -  
ب - - - ب - - -

وكما ترى فإن كم المقاطع في البيتين مختلف . ويكون الشاعر على هذا قد تجرأ في تصنيفه . وطريقة التقطع القديمة تدلك على أن الشاعر راحف في البيت الثاني راحفًا محتملاً . وهى فى هذا أدق وصفًا لحقيقة تصنيفه من الطريقة الأولى . إلا أنها ترى فى ما صنعه نوعًا من الشذوذ<sup>(٢)</sup> . وهناك يرفض الطيب استخدام المقطع رغم أن المقطع يتركز فى صورتين فقط أى رغم أنه لا يمثل أبعاد المقاطع اللغوية ولا يمكن أن يقوم مفسرًا لموسيقى الشعر ولا لظواهره يؤكد ذلك قوله :

والحق كما يقول د. الطيب أن الشاعر لم يشذ ولم يخطئ فى نسبة الزمانية بحيث يقال إنه راحف وكأنما يؤن بذلك ، ذلك بأن كل عروض إنما هو شكل

(١) للرشد فى فهم أشعار العرب ، ج ٣ ، ص ٨١٣ .

(٢) المرجع السابق ، ج ٣ ، ص ٨١٤ .

موسيقى تام ذو أبعاد رمانية ثابتة النسبة بعضها إلى بعض ، وليس مجرد مقاطع طوال وقصار تدل على كم كلامي . وهذه الأبعاد الزمانية بمنزلة القوالب من المقاطع اللفظية طوالها وقصارها .

نقول مرة أخرى أن رفض الطيب للمقطع واضح برغم تصويره المقطع على أساس من الموجود في الشعر العربي حيث هو مقطعان فقط القصير وأطلقه على ما يساوي ( ل ) أى ص ح والطويل وجعله نوعين الأول مثل ( فى ) ص م و ( قد ) ص ح ص والثاني مثل قال ( ص م ص ) ويكر ( ص ح ص ) . فالمقطع الذى وضعه الدكتور الطيب له تصور أوروبي حيث يرويه القيمة المقطعية لتفعيل ما على أساس من تقسيمها إلى مقطع قصير يرمزون له بالعلامة (ب) ومقطع طويل يرمزون له بالعلامة (ب) واضعين عديداً من المقاطع اللغوية الطويلة تحت رمز واحد وغم اختلافها ، كما سبق أن قلت . ودلالة ما نراه أنهم حين اقتصدوا على قيمة المقطع إلى مقطعين فى ذلك فهم بذلك يحسون قصور تمثيل المقاطع اللغوية تماماً لحدود الشعر بدليل تحرير هذه المقاطع التى هى دلالات لقيم صوتية فى اللغة إلى قيم أخرى ظنوها خاصة بالموسيقى وحين نفعل ذلك بالمقطع فإننا لا ندرك قيمته إلا بعد تحويره وتبديله فلماذا أذن التمسك به أصلاً ؟

المقطع إذن يأخذ تصوراً خاصاً وإذا كان له ذلك الخصوص فلم لا نجعله ممثلاً لوحداث العريضيين التى فسروا من خلالها موسيقاهم . ونرى فى تلك الوحدات تصوراً مقطعيًا خاصاً مادام المقطع اللغوى قد تخصص عندهم وتحور ويتأكد لنا ما نقول به إذا فهمنا أنه يمكن إطلاق المقطع على صفة رؤى كما

(١) راجع هامش الرشيد فى فهم أشعار العرب ، ج ١ ، ص ١٣ .

(٢) نتائج البحث فى اللغة ، ص ١٢٨ .

(١)

(٢) راجع هامش الرشيد فى فهم أشعار العرب ، ج ١ ، ص ١٣ .

يوضح الدكتور تمام فهو فى حديثه عن المقطع يقول : « والمقاطع تعبيرات عن نسق منظم من الجزئيات التحليلية ، أو خفقات صدرية فى أثناء الكلام ، أو وحدات تركيبية أو أشكال وكميات معينة ، فيمكن إذن أن يخلق نظام رمزى للمقاطع »<sup>(١)</sup> وإذا كان المقطع نسقاً اعتبارياً فلماذا لا تكون التفعيلة أو مكوناتها نسقاً معيناً من التصور المقطعى الذى يتعد عن نظام تصور المقطع اللغوى فى العربية وعن نظام ما تصوره المستشرقون فى نظرتهم لعروض العربية . فالمقضى إذن يأخذ تصوراً خاصاً تبعاً لجهة النظر التى ينظر بها إلى هذه المقاطع ، وتبعاً لناحية دراستها .

والدكتور تمام يرى أن نظرة الموسيقين للمقطع غالباً تظهر باعتباره خفقة صدرية وهو يرى حيثل أن أى رمز كالنقطة والسهم كاف لأن يدل على المقطع فى كافة كمياته وأشكاله . ذلك بأن الذى يهمنا هنا ليس كمية المقطع ولا شكله ولا تركيبه فى صورة نسق معين وإنما الدلالة على أى مقطع كان . . . والدكتور تمام<sup>(٢)</sup> هنا يسجل ما ارتآه المستشرقون فى دراسة العروض العربى ويبين أن تلك رؤية موسيقية أو قريية من الموسيقى .

ويرى أن العروضيين من العرب قد بنوا « مقاييسهم العروضية بناء على هذه النظرة على ما يبدو حيث نظروا إلى المقاطع باعتبارها خفقات صدرية » أو وحدات إيقاعية أو شيئاً له هذه الطبيعة ، ووصفوا النظام الإيقاعى العروضى باستخدام الاصطلاحين حركة وسكون ، ودلوا على الحركة بشرطه وعلى السكون بدائرة واعترفوا بثلاث إمكانيات إيقاعية . كما يأتى :

(-) وتدل على ما يساوى ص ع ومثالها الحرف ل أو م

(- ٥) وتدل على ما يساوى ع ص أو ص ع ص أو ص ع ع

(- ٥ ٥) وتدل على ما يساوى ص ع ع ص أو ص ع ص ص

(١) نتائج البحث فى اللغة ، ص ١٢٨ .

(٢) نتائج البحث فى اللغة ، ص ١٢٩ بصرف .



وذلك تمثيل مقبول على أساس أن هذه الإمكانيات تعبير لما تكون عندهم من خلال المتحرك والساكن ذلك التكوين الذى انتظمت من خلاله الوحدات المعينة وهى التى يعبر عنها بالأسباب والأتاد والفواصل .

ففاعلاتن ومستغلن ومفاعيلن ومفاعلتن

تمثل لتصور مقطعى أساسه انضمام هذه الوحدات

ف - - - - - ع لا تن والحدود هنا تكون ثلاث خلايا وإن تصور

الخلايا فى التقسيم المقطعى لكانت - - - - - ف ع لا تن أربع

خلايا لاتستقل بذاتها فى العربية وهى الخلية (ع) لأنها ترتبط بما بعدها فى تشكيل تكون فيه الخلية (علا) وهذا التشكيل يعطى الخلية الجديدة قوة لم تك لها قبل ذلك الالتحام . ويمكن أن نقول إن هذا الاتصال إيقاع يفرض فى نطق التفعيلة ثلاث سكتات على حين أن التصور المقطعى كان يفرض على التفعيلة أربع سكتات وبذا يخلق إيقاعاً لم يره العروضيون فى تمثل شعرهم .

نقبل إذن المقسطع فى تصور موسيقى الشعر العربى على أساس أنه خففة صدرية كلامية تأخذ دلالتها الموسيقية فى نظام خاص تمثله الوحدات الفاصلة والوتد والسبب وهذا قبول له ما يبرره من الناحية الاعتبارية لأنه مدلول من مدلولات المقطع وقد رأينا محاولة تمثله اللغوى على موسيقى الشعر ومحاولة التعديل من هذا التمثيل اللغوى بالاختصار على مقطعين فقط : وهى محاولة العرب فى تصور أنغامهم تفعيلياً . فالعرب لم يستخدموا المقطع بمفهومه اللغوى ولكن بمفهوم عروضى خاص لم يستخدمه الخليل وإلا لظهر على قطر دائرته حين الفك ولكان على الخليل أن يحكم من خلاله رجافاته وعمله . وإذا كان المنظور العربى هكذا . أليس من المعقول أن يكون ذلك حصاد إيقاع إنشادى

أحسه الخليل وَمَنْ بعده من طبيعة إيقاع الشعر العربى تلك التى تَفَتَّت المنطوق الشعرى إلى مكوناته على اعتبار خاص هو فا علا تن غير مزاحفة أو ف علا تن مزاحفة فتكون سككات التفعيلة ثلاثاً مزاحفة وغير مزاحفة أى أن ذلك المنطوق لم يفترض سكتة بعد المقطع (ع) وإنما افترض الاتصال وأن السكتة بنهاية الوجد . لقد كان العربى يدرك الوحدة المثالية وكانت الواقعة الشعرية تخلق عديدًا من الزحافات لكسر تلك النمطية كان يقبلها وقبوله لها لم يهدم وعيه بالأوتاد والأسباب ؛ حيث كانت لديه مبرراته الموسيقية التى لم تذهب قيمة الوحدة عنده .

وإذا كان المقطع غير مقبول لديهم فى تمثله للكم الشعرى حسب ما نرى فكيف نبرر استخدام الدارسين له ؟

فى رأى أن اضطرارهم إلى استخدامه راجع إلى عاملين : أولهما أن مَنْ أراد محاولة تطبيق معطيات علم الموسيقى على العروض لم يجد أمامه وسيلة إلا تفتيت المكونات إلى مقاطع حسب تصوره لرصد معطيات الموسيقى عليها وقد كان من الممكن رضح هذه المعطيات دون الفك واعتبار أن للإيقاع الشعرى جانبه وللإيقاع الموسيقى جانبه فقد يتضامان ولكن ليس بلام أن يتطابقا تمامًا .

ثانيهما : أن من أراد تمثيل النبر على الإيقاع الشعرى اضطر إلى تفتيت المكونات إلى مقاطع لغوية لأنه يضع فى ذهنه غالبًا تصورًا للنبر أساسه المقطع اللغوى حيث مكانه معروف سواء أكان ثابتًا أم متقلًا . . . والذى نراه أن بالإمكان تمثل النبر أو تمثل القيم الموسيقية مع التزامنا بمكونات الإيقاع العربى الذى يجعل السبب والوجد التكوين الأصغر للبيت الشعرى .

وقد يرى استخدام المقطع أساسًا لتفهم طبيعة الشعر كله وأن المقطع يوحى بالربط بين أشعار العالم كله أى يوحى برؤية إيقاعية واضحة سواء كان الشعر

مقطعياً أم كمياً أم ارتكازياً . ولكن لى فكرة هنا إذا أردنا أن نمثل بها فكرة مقارناً وهى لماذا لا تتحول القيم الإيقاعية الموسيقية كلها بمثلة بالرموز الصوتية - أى الابدعية الصوتية - مع الحفاظ على سمات كل نظام إيقاعى حتى يمكن من خلالها تصور النسب الزمانية الإيقاعية وبعدها يمكن أن ندرک الحيط المشترك إن كان هناك خيط بين الأعاريف الموسيقية كلها . ولتكن الدنات أو النقرات أو أى تمثّل لغوى للإيقاع أساساً رمزياً للتعبير عن إيقاع كل شعر .

نرفض المقطع بإطلاقه ولن نقبله إلا على أساس كونه مساوياً لما يسمى بالسبب أو الودت أيّاً كان الودت مجموعاً أو مفروقاً ، فأى تصور يكون للمقطع الذى يمثله الودت المفروق لو نحن قبلنا مقطعية المستشرقين ؟ لاشك أن فى رؤيتهم إنكاراً له وإن كان له وجود حسب فهمنا . وإذا كنا نرفض المقطع كما يروونه ولجعل الوحدات أساس تصورنا . فهل كان من الممكن قبول الحركة والسكون أو المتحرك والسكن أساسين للكم ؟ هل من الممكن جعل الحركات والسكنات أساساً فى التوصل إلى تصور الكم فى الإيقاع الشعرى ؟

وهنا نقول أيضاً أن العرب لم يدركوا جماع الحركات والسكنات ذلك لأنهم لم ينظروا إلى الحركة باعتبارها شيئاً مستقلاً كما يرى كثير من الدارسين وتؤكد طريقة الكتابة ذلك فهم لم يدركوا استقلالها وإن علموا بأنها أبعاض حروف المد واللين . فالمعتبر من الحركات عندهم حرف المد وحده ذلك الذى كان يحمل استقلالاً خاصاً ؛ ومن ثم فقد كان لتمثل الحركة والسكون دلالة خاصة فى رؤيتهم فالمقصود لديهم بالسكون ليس قيمة صفرية عديمة وإنما الحرف المنطوق الذى لا يتحمل حركة وهذا طبيعى فى حروف المد لكونها حركات طويلة فلا سبيل إلى تحملها حركة . أما الصوامت الأخرى من الحروف وهى الميم واللام الخ فهذه إذا لم تتحمل حركة فإنها تكون ساكنة ، ومن ثم كانت المساواة عندهم حاصلة بين ساكن الحرف ( لا ) وهو الألف وبين ساكن الحرف

( من ) وهو النون لعدم تحمل الحركة فى كليهما أما المتحرك ونقصه به الحرف المتحرك فهو ما يتحمل حركة ما كسرة أو ضمة أو فتحة كالصاد والراء والباء فى قولنا ضَرَبَ أو فى قولنا ضَرَبَ أو فى قولنا ضَرَبَ يتنوين الباء .

إذن فالحركة والسكون هنا ليستا أكثر من مدلول لغوى داخل تحت ما يسمى بالحرف عندهم أى الحرف الساكن أو المتحرك . ولذا كانت الوحدة عندهم وهى السبب الخفيف تؤدى قيمة مماثلة للوحدة ما وكذلك الوحدة علن وهى الوند المجموع مماثلة للوحدة علا . وهذه الرؤية توحى بتمثيل خاص لتوالى الحروف فعلى حين يقبل التصور المقطعى استقلال الحرف المتحرك إذ يرمز له بالمقطع ( ص ح ) فإنه لا يؤمن باستقلال الحرف الساكن فهو جزء من مقطع ولا يمثل مقطعاً أيًا كان على صورة ( لا ) ص م أو على صورة ( لن ) ص ح ص . ومما يوهم استقلالية الساكن والمتحرك عند العروضيين أنهم عدوه عند رصدهم للتفصيلات حيث يقولون على سبيل المثال أن فاعلاتن سباعية . ويقولون خماسية الح ؛ ومعنى ذلك أن الساكن له اعتبار فى الرصد الكمى وأنه لاتبعية له على هذا الأساس وبرغم تصويرهم لذلك الساكن على أنه قرين الوحدة الصغيرة ( السبب أو الوند إلح ) فإنهم حين يتحدثون عن الزحاف أو العلة يعبرون عنه كأنه مستقل حين يقولون مثلاً حذف الخامس الساكن أو السابع الساكن أو الثانى الساكن إلح . ليس فى ذلك دليل على استقلالية الساكن عندهم ؟ . . أما الحركة القصيرة عندهم فهى تابعة للحرف الصحيح وجزء منه وهم يرمزون كما رأينا فى الباب الثانى للحرف المتحرك أى الذى يتحمل حركة برموز الدائرة بينما يرمزون للساكن أى الذى لا يتحمل حركة بالآلف المماله أو المبسوطة ( - ) فصيغة كفاعلاتن رمزها ( ١٥ ١٥٥ ١٥ ) ذلك الرمز يدفعنا إلى مناقشة الأستاذ الدكتور تمام فى رأى له يقول فيه بعد أن عرض الرموز الإيقاعية للمقطع فى الشعر العربى بأن الآلف رمز للحركة أو الشرطة وأن الدائرة رمز للسكون ويرى

فى الشرطه دلالة على الحرف الصحيح المتحرك بحركة قصيرة ويعلق على ذلك بقوله : « واستعارة الرمز هنا من رمز الحركة فى الكتابة يدل على أنهم كانوا يعتبرون الصحيح الذى فى بداية المقطع تابعاً للحركة ، وهذا عكس وجهة النظر النحوية ، التى تجعل الحركة صفة للصحيح . ويجب أن ننبه إلى أن علم اللغة الحديث لا يجعل أيّاً من الصحيح ، والحركة ملك يمين للآخر ، وإنما هما وحدتان مستقلتان متتابعتان ، لاترد أحدهما وصفاً للآخرى »<sup>(١)</sup> . ونصه يؤكد ما قلناه من أن الحركة عند علماء اللغة لها وجود مستقل يماثل تماماً وجود الحرف الصحيح الصامت وليست الحركة ملكاً للصحيح ولا الصحيح ملكاً للحركة ؛ لكنه يصدر حكماً مؤداه أن قدامى العربية كانوا يتصورون الحرف الصحيح ملك الحركة وليس العكس كما تصور النحاة ؛ دليل ذلك رمزهم للمتحرك بعلامة للحركة . وهنا يأتى الاعتراض لأنهم أيضاً كالنحاة فى جعلهم الحركة ملك الحرف الصحيح لأن الرمز عندهم كان عكس ما رصده دكتور تمام وقد أوضحنا ذلك فى حديثنا عن الدوائر حيث كان الحرف المال رمزاً للسكان وليس رمزاً للمتحرك . فاستخدام رمز الحركة ممثلاً للمتحرك ورمز الدائرة ممثلاً للسكان استخدام حديث ولم يكن استخدامهم القديم كما رأينا فى حديثنا عن الدوائر ، فهم لم يقصدوا بالحركة العلامة وإنما قصدوا بذلك المصطلح الحرف الصحيح المتحرك .

نقول إذا إن متوالية الحركات والسكنات بمفهومها اللغوي لاتصلح أن تكون أساساً للحصر الكمي لأن مقصود الحركات والسكنات عندهم لم يكن مقصود اللغويين ؛ ومن هنا فإن هذه الحركات والسكنات التى كان لها مدلولها الخاص لا يمكن أن تستقل بل لن تفهم إلا من خلال وحداتهم السبب والوتد ... إلخ . وهذا يؤكد قيمة التركيز على هذه الوحدات فى تمثل الإيقاع الموسيقى .

(١) منابع البحث فى اللغة ، ص ١٣٩ .

إن الإيقاع الموسيقى للشعر العرسي يأخذ في أساسه - كما أتصور - اعتبار الرنة أو الدنة أو النقرة هذه النقرات والدنات تحققها الوحدات الصغرى ولاتحققها استقلالية المقاطع أو المستحركات والسواكن وبدون هذه الوحدات فإن الإيقاع يصبح عرضة للتوالى والعربية تكرة التوالى موسيقياً ولغوياً وعلى هذا فالذى أراه أن أساس موسيقى الشعر هو الدنة أو النقرة فما يسمى بالسبب الخفيف هو تصور للدنة تن أو دن هذه الدنة يقابلها ما لاحصر له من الأصوات التى تماثلها لأنها نموذج نسبى فالتساوى حاصل بين (ما) و (لا) و (كم) و (من) و (مس) و (نف) ... إلخ .

وكل ذلك يمثل السبب الخفيف فماذا لو اكتفينا بذلك السبب وحدة مستقلة ؟ لو اكتفينا به لوقفنا فى التوالى الذى يخلق تردداً موسيقياً مكروهاً تن تن تن وتلك كراهية تأبأها اللغة فى مستوى أصواتها فكيف بقبولها فى مستوى موسيقاها ؟ تأتى إذن دنة أخرى هى ددن أو تنن وهى الوحدة المسماة بالوتد المجموع ومقابلاتها اللغوية لاحصر لها لأن النسب الزمنية لكل مقابل لها تستطيع أن تتحملة وتصوره هذه الوحدة المسماة بالوتد المجموع كما توجد دنة أخرى تعرف بالوتد المفروق وهى تن ن وهى نوع من آخر من التوزيع النغمى لكسر الرتابة وهى دنة خاصة تحمل إيقاعاً له ما يبرره فى إطاره الموسيقى هذه الوحدة وإن أمكن تضامها مع ما بعدها فإن فيها ما يوحى بتنوع السكتة التى توجد فى نفعياتها مما يجعل لها نغماً خاصاً يميز بحورها .

ويأتى تمثيل آخر وهو وحدة الفاصلة الصغرى وهى تستن أى دددن وهى تشكيل آخر يمنع وقوع الرتابة وإن قسم العروضيون هذه الوحدة قسمين : السبب الثقيل والخفيف فإن جماعهما معاً يعطى تصوراً موسيقياً خاصاً بهذه الوحدة وكان إرادة ما يسمى بالسبب الثقيل هو دعوة لتخفيف هذه الكتلة بإيجاد سكتة فيها يتقبلها إطار الوزن الشعرى .

وإذا كان تصورنا للدنة أو النقرة ... إلخ أنها إحساس بالنغم الشعري  
تمثله تلك الوحدات خير تمثيل فهل كان من الممكن أن يكون مثل ذلك للدنة ؟  
ماذا لو أخذناها بفهوم مقطعي ؟ تصورناها تجزئة للمتحرك والسكن ؟

سنحاول في العرض الآتي أن نبين دور هذه الدنة وإظهار ما يمكن تسميته  
بالظاهرة المترددة التي يحافظ من خلالها على نسب من المقادير معينة وذلك  
بمقارنتها بما للمقطع .

ولنبداً بتصور الدنة على أساس مقطعي .

التفعيلات مقطعيًا بدنتها (١) ف ا ع لا تن اى دن - د - دن -  
دن (٢) مس تف ع لن أو دن - دن - د - دن (٣) فعولن ف  
عولن د - دن - دن (٤) م ف ا عى لن د - دن - دن - دن .  
(٥) مف عو لا ت دن - دن - دن - د (٦) ف ا ع لن دن - د  
- دن (٧) م ف ا ع ل تن د - دن - د - د - دن (٨) م ت ف ا  
ع لن أو د - د - دن - د - دن ..

مأً أحسب أن الناطق لهذه الوحدات المقطعية في التفعيلة مع تصور  
السكرات الفاصلة له يحس أى اتران موسيقى على أساس هذا النطق المقطعي .

وها نحن نقدم تصورًا مقطعيًا نحاول فيه استخراج نظام محدد للنقرة على  
أساس من رؤية البيت كاملاً أو مزاحفًا وسوف نجعل مقياسنا بعضًا من هذه  
البحور سباعية التفعيلة مستخدمين التفعيلة مزاحفة وغير مزاحفة : فمن الرجز  
هذا البيت الخالى من المزاحفة :

القلب منها مستريح سالم والقلب منى جامد مجهود<sup>(١)</sup>

(١) الكاظمي ، ص ٩٨ .

## ومقاطع هذا البيت ومقابلها بالنقرة

ال قل ب من ها مس ت رى حن سا لد من  
 دن - دن - د - دن - دن - دن - د - دن - دن - دن - د - دن -  
 ول قل ب من نى جا ه دن مع هو دو  
 دن - دن - د - دن - دن - دن - د - دن - دن - دن - د - دن -

هل يمكن قبول الدنة وحدها هنا إيقاعاً على أساس من التصور المقطعى  
 حين الإنشاد ؟ هل فى إطلاقها ما يوحى بأى نغم أو أن لمَّ شملها فى إيقاع  
 تفعليل هو الذى يخلق منها سمة موسيقية أساسها وحدة السبب والوتد ؟ وإذا  
 كان ذلك تصوراً للتمام فهذا تصور لبيت مزاحف :

وطالما وطالما وطالما سقى بكف خالد وأطعما<sup>(١)</sup>

و ط ا ل ما و ط ا ل ما و ط ا ل ما  
 د - دن - د - دن - د - دن - د - دن - د - دن - د - دن - د - دن -  
 س قى ب ك ف خ ا ل دن و اط ع ما  
 د - دن - د - دن - د - دن - د - دن - د - دن - د - دن - د - دن -

أليس غريباً أن تكون الصورة المزاحفة فى تواليها أدق توارثاً على ذلك  
 الأساس المقطعى من الصورة المثالية حيث كان التوالى غير موجود فيها .

وهذان بيتان من الطويل أحدهما غير مزاحف والآخر مزاحف أما الأول  
 فهو<sup>(٢)</sup> :

ألت فحيت ثم قامت فودعتُ فلما تولت كادت النفس تزهُقُ  
 ومقابلة مقاطعه بالدنة ما يلى :

(١) السابق ، ص ٨٠ .

(٢) ديوان الحماسة ، ج ١ ، ص ٩ .



## الشطر الأول :

ء لم مت ف حى يت ثم م قا مت ف ود د عت .  
د - دن - دن - د - دن - دن - د - دن - د - دن - د - دن

## الشطر الثانى :

ف لم ما ت ول لت كا د تن تف م تر ه قو  
د دن دن د دن دن دن د دن د دن د دن

هل يمكن أن يمثل المقطع باعتبار دنته ونقرته إيقاعًا كميًا يقوم على أساسه نغم موسيقى ؟ هذا بحر تجاوبت فيه الموسيقى على أساس من اختلاف تفعيلاته بمعنى أنه جاء مركبًا فهل فى تصوره السابق ما يوحى بأدنى تجاوب ؟ لست أرى ذلك . أما مزاحف هذا البحر فيمثله البيت التالى<sup>(١)</sup> :

أحب من الأسماء ما وافق اسمها أو اشبهه أو كان منه مدانيًا  
أحب ب م نل أس ما ء ما وا ف قس م ها  
د دن د د دن دن د دن دن دن د دن د دن  
ء وش ب ه هو أو كا ن من ه م طا و يا  
د دن د د دن دن د دن دن د دن د دن

أى نسب يمكن أن تؤخذ على أساس إطلاق المقطع هنا وأى ظاهرة تتردد حيثل وأى إيقاع يحسه ناطق عربى بوجود دنة يحس من خلالها إيقاع شعره ؟ لاشئ من ذلك موجود .

وهذان بيتان آخران من المنسوخ أحدهما غير مزاحف إلا فى نهايته لأن ضرب ذلك البحر وعروضه مطويان أبدًا والآخر مزاحف .

(١) ديوان مجنون لىلى : جمع وتحقيق عبدالستار فراج ، ص ٢٩٥ .





السبب الخفيف والوتد المجموع والوتد المفروق والفاصلة الصغرى والفاصلة الكبرى وإن ندر استخدامها .

فما الميزة التي تحملها هذه الوحدات ؟ ميزتها أنها مسجل إيقاعى للدنة التي تصاغ منها التفعيلة . فهي كتلة أولى تمثل الجزئ الأصغر للإيقاع الموسيقى وحين نعبّر عنها بالدنة فإننا نرى هذه الجزئيات أو المكونات الصغرى ما يلي :

السبب الخفيف : وهو ما عبر عنه بالمتحرك والساكن ومقابلته تن أو دن والسبب الثقيل : وهو وحدة لاترعى باستقلالها العام داخل الدنة حيث تلمح بعدها سكتة ضعيفة وهو من جزء من وحدة أكبر هي الفاصلة الصغرى ومقابلتها تنن .

الوتد المجموع : وهو ما تكون من متحركين وساكن ومقابلته تنن .  
الوتد المفروق : وهو ما تكون من سبب خفيف مضاعفاً إليه متحرك ومقابلته تنن ت .

الفاصلة الكبرى : وهي وحدة نادرة لأنها جماع عدة مزاحفات حيث تتحول مستعملن تن تن تن إلى متعلن أى تنن . . فالتوالى فيها لأربع متحركات توال مكروه . وإن كانت هناك قيم تخفف من وطأة هذا التوالى كالسكتة مكان المزاحفة .

بقيت وحدتان لم يذكرهما العروضيون وهما وحدتان نهائيتان ونعنى بهما الوحدة ( تان ) ونموذجها الكلمة (لام) أى الإطالة فى نوع الدنة وإعطائها تصوراً نمطياً خاصاً فبدلاً من تن أو دن هناك تان ودان . والوحدة تنان ونموذجها ( مقال ) . ووقعهما الموسيقى يترك فى النهاية رحابة يقيمها المنشد وكذلك المطرب حين ينهى أغنيته بتطويل آخر مقطع فى الكلمة الأخيرة .

لقد أحسن حارم القرطاجنى حين جعل هاتين الوجدتين النهائيتين مستقلتين وقد كان العروضيون يجعلونهما وحدتين لحقهما ساكن أو سبب خفيف زيادة عليهما . ولقد سمي حارم القرطاجنى ذلك بالوتد المضاعف والسبب المتوالى حيث يقول : إنه إذا تركبت حركتان كان ذلك سبباً ثقیلاً نحو لك ، لِمَ فإن ردت عليه ساكناً كان وتداً مجموعاً نحو لقد ، فإن ردت على ذلك ساكناً ثانياً صار التود مضاعفاً نحو مقال مسكن اللام ، فإن تركب متحرك مع ساكن كان ذلك سبباً خفيفاً نحو قد ، فإن ردت عليه ساكناً ثانياً كان سبباً متوالياً ، فإن ردت على السبب الخفيف الذى لم يتوال متحركاً كان وتداً مفروقاً نحو كَيْفَ <sup>(١)</sup>.

فالوحدات إذن ما استخدم منها فى إطار البيت كله أو القافية كما صورها حارم - هي :

السبب الخفيف	مثل قد	ونقرته تن
السبب المتوالى	مثل كان	ونقرته تان
الوتد المجموع	مثل على	ونقرته تنن
الوتد المضاعف	مثل كلام	ونقرته تتان
الوتد المفروق	مثل لَامَ	ونقرته تان أو تن ت
والسبب الثقيل	مثل لك	ونقرته تن وهى نقرة

غير مستقلة تماماً فى عروض الشعر لأننا وجدناها جزءاً من وحدة أكبر هي الفاصلة الصغرى . هذه الوحدات السابقة مدخل أساسى لتكوين كم الإيقاع الشعرى ومن خلالها تتكون الوحدات الأخر وهى التفعيلات . ولعلنا ندرك أن هذه المكونات الصغرى قد تمهت الكثير من النقص كما رأينا عند الاعتبار المقتضى ؛ لأنها أوجدت ما يؤسس الإيقاع فى صورة متظمة ، وسوف نذكر

(١) منهاج البلاغ : حارم القرطاجنى ، ص ٢٥٢-٢٥٣ .



وفارس<sup>(١)</sup> فى غمار الموت منغمس      إذا تآلى على مكروهة صدقا  
كيف<sup>(٢)</sup> السيل إلى ليلى وقد حجبت      عهدى بها رمزاً مادونها حجب

، الأول وحداته الصغرى :

وفا رسن فى غما رل مو تمن غمسن  
تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن  
إذا تآل لى على مك رو هن صدقا  
تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن

وفى هذا التغير ما يفهم أن الزحاف أحدث تغييراً ما لذلك الإيقاع مما حور  
نمطيته ولو أنا وقفنا عند رصد المتحرك وحده أو المقطع وحده لما أحسنا أن  
ذلك التغير يمكن أن يصور إيقاعاً فنحن أمام

تن تن فى مقابل تن تن وفى ذلك كسر للنمطية والتكرار .  
ووحداث البيت الثانى الصغرى .

كى فس سى ل الى لى لى وقد حجبت  
تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن  
عه دى بها زمن ما دو نها حجبو  
تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن

وهنا كانت الوحدة تتن حصيلة إيقاع سابق كان مكوناً من تن تن .

إن رصد كل زحاف أو علة على أساس من تحويل الوحدات الصغرى فى  
تكون التفعيلة إلى وحدات أخرى أمر ميسور وسهل لتصور ذلك التطور أو  
التغير الطارئ فى حدود التفعيلة ومن ثم فى إطار البيت كله .

(١) ديوان الحماسة لأبى تمام ، ص ١١ .

(٢) ديوان مجنون ليلى ، ص ٤٨ .

ولنحاول تصور ذلك التحويل على أساس من التفعيلة ولنعلم أولاً المكون لتفعيلاتنا .

فاعلاتن مستفعِلن مفاعِلن : مكوّنها وحدتان من نوع تن ووحدة من نوع تن مع اختلاف في ترتيب هذه الوحدات .

فاعِلن فعولن مكوّنها وحدتان فقط إحداهما من نوع تن والثانية تن .

مفعولات : ومكوّنها ثلاث وحدات من نوع تن ووحدة تصورها منزلة تن ت .

فاع لاتن مستفعِلن ومكوّنها تصور خاص للجنة تن ت تن تن

تن تن تن وهذا الإيقاع منوط فهمه بسياقية النغمة لإدراج مدى التردد والنسبة فيه . تلك التفعيلات مكون أصل لموسيقى البيت كله هذه الوحدات أى التفعيلات إذا تكررت وحدة بذاتها كان البيت متمثلاً وإذا تداخلت وحدتان كان البيت مركباً أو متجاوباً<sup>(١)</sup> فالأول مثل فاعلاتن فاعلاتن .. إلخ والثاني فعولن مفاعِلن .. إلخ . تلك الوحدات هى النسب الثابتة الكبرى وهى قابلة للتحويل فى حدود ما يقرره الزحاف الذى تقبله الفاعلية الشعرية ومن هنا فإن لكل تفعيلة تحولها الخاص وتلك صور التحويلات للتفعيلة منزلة من خلال جداول الفصل الأول .

١- تحول تن تن إلى تن تن فى فاعلاتن إلى فاعلاتن وفاعِلن إلى فعِلن .

٢- تحول تن تن إلى تن تن فى مستفعِلن إلى متفعِلن ومفاعِلن إلى مفاعِلن . ومفعولات إلى معولات .

٣- تحول تن تن تن إلى تن تن وفيها مستفعِلن إلى متفعِلن .

---

(١) هذا التجاوب نحن نسميه التركيب لأن التجاوب مقتضاه أن تعود التفعيلة للكررة فى كل مرة تتجاوب فيها وهذا غير موجود مع فاعلاتن مستفعِلن لأن التجاوب لا يوحى بالانضمام حين الزحاف .



- ٤- تحول تتن إلى تن تن فى متفاعلين إلى متفاعلين ومفاعلتن إلى مفاعلتن .
- ٥- تحول تن تن إلى تن وهو نادر خاص بما يسمى بالخرم أو التشعيث وتتحول فيه فعولن أو مفاعيلن أو مفاعلتن إلى عولن - فاعيلن - فاعلتن وفاعلاتن أو فاعلن تتحول إلى فالاتن أو فالن .

وتلك تحولات يمكن تصورها فى تفعيلة منعزلة أما التحولات التالية فهى قرينة التفعيلات مرتبطة تتحول تن إلى ت لتمثل مع ما بعدها العد تن أو تتن وهو عد له إيقاعه الخاص .

مثل : مفاعيلن فى تحولها إلى مفاعيل  
ومثل : فاعلاتن فى تحولها إلى فاعلات  
ومثل : فعولن فى تحولها إلى فعول  
أو عولن فى تحولها إلى عول

يبقى تحولان خاصان بتن إلى تان وستتن إلى تسان ونحن قد جعلناهما وحدتين مستقلتين خاصتين بالنهاية .

هنا التحول الآن عن طريق مايسمى بالزحاف ليس مطلقاً بل لابد له من أحكام فقد تكون للتنته المتغيرة رغم جماعها قيمة موسيقية تختلف فى تصورها عن قيمتها وهى غير محولة وهذا فرض نحاول عرضه فيما بعد لأننا حتى الآن لم نقف عند حدود فهمنا للإيقاع الموسيقى على هذه الدندنات وحدها لكننا أردناها مكوناً عاماً أولياً ومطلباً له وجوده فى الإيقاع الموسيقى الذى لابد من مراعاته . والملاحظ على رؤية هذه الدندنات أو المكونات التى تشكل منها التفعيلات أن هناك عنصراً ثابتاً فى مكانه لا يتعرض له التغير أو التحول وهو عنصر الوتد المسمى بتن - وكذلك تن ت - حيث لم يؤت تحول له إلا فى الاعتماد عليه ، ليكون من خلاله وحدة كبرى أو تتحول إليه وحدتان معاً . . هذا يؤكد قوته وأهميته فى الإيقاع الموسيقى . كما يلاحظ قيمة الحرف الساكن

في كونه ضابطاً للإيقاع حقيقة إذ هناك نسبة لتواجده تجعله ضابطاً لتوالي المتحركات وهو بذلك ليس دلالة كما ارتأه الدكتور طارق الكاتب وإنما هو إيقاع له قيمته على مستوى المنظور وعلى المستوى الإيقاع المستعمل حقيقة . إن تحول الوحدات عند الزحاف على أساس هذا التمثيل أيسر من تغيير المقاطع وتحويلها أو الحركات والسكنات وعدها ثم إن في هذه الوحدات قيمة إيقاعية تدرك لغوياً وموسيقياً ، وفي ذلك اتساق بين الميزان والمورون وتكامل بينهما .

الوحدات إذن مكونات صغرى للتفعيلات والتفعيلات مكونات أكبر يحتوى عليها البيت . فهل يمكن أن نعتبر أن البيت الشعرى أساسه الموسيقى كم التفعيلات . وعلى ذلك نخص موسيقية الشعر العربى بالكمية وحدها ونفسر كل ظاهرة ترد فيها على هذا الأساس ؟ هل يتفق رأينا مع ما قصده دارسو العروض من مراد الكم فى الشعر العربى ؟ وإذا كان الكم أساس تفسيرنا فهل هو كم تجريدى أو أنه كم يراعى فيه المدى الزمنى وخصائص الأصوات التى يجمعها فى إطاره ؟ هل التفعيلات وهى قيم كمية ترد اعتباطاً دون ترتيب منسق يحدد مدى تواليها وتكرارها ؟ كل هذه الاستفسارات مدخل أساسى للوصول إلى معرفة حقيقة الكم فى إيقاع الشعر العربى . وهذه محاولة نجيب فيها عن بعض هذه الأسئلة وليكن بدء حديثنا أن الكم الذى نقصده فى عروض الشعر العربى هو الكم الذى وعاه الخليل ودارسو العربية وهو كم التفعيلات ومكوناتها لا كم المقاطع كما يفهمه اللغويون المحدثون والمستشرقون من دارسى العروض والناظر لاقوال هؤلاء يجد بياناً بين فكرتهم عن الكمية فى الشعر ، فالشعر الكمى يراه الدكتور أنيس حسب فهم الأوروبيين أنه « الذى يؤسس على الكم فى المقاطع وما يتطلبه المقطع من زمن للنطق به . ويتخذون أقصر المقاطع وحدة يقيسون بها وينسبون إليها »<sup>(١)</sup> . فهذا كم خاص بعروض أوروبى

---

(١) موسيقى الشعر ص ١٥٠ .

له أن يستخدم المقطع بتصوره الخاص وحين يضيف إلى المقطع مداه ورمته فإن أية لغة لابد أن تضيف إلى تصورهما للوحدة اللغوية التى تقيم على أساس وزنها مدى هذه الوحدة أيضًا . وحين يكون الكم المقطعى صالحًا لشعر أوروبى فليس من اللازم أن يصلح لإيقاع الشعر العربى كما قلنا . إن المستشرقين حين بدأوا يبحثون عن إيقاع الشعر العربى « عدوه من الشعر الكمى وحلوا الأبيات إلى مقاطع بدلاً من تحليلها إلى تفاعيل .. وقد بدأ هذه المحاولة المستشرق أيوالد Ewald وتبعه فيها معظم المستشرقين أمثال Wright<sup>(١)</sup> .

وطبيعى أن يكون هذا الكم موجودًا فى الشعر الأوروبى ، ذلك لكون فكرة المقطع أساسية فى شعرهم سواء أكان شعرهم كمياً أو ارتكازياً أو مقطعياً<sup>(٢)</sup> . ومعنى ذلك أن الشعر عندهم كمى مقطعى أو ارتكازى مقطعى أو مقطعى فقط . وإذا صلح لهم ذلك فلماذا لا تتصور شعرنا كمياً تفعيلياً . فوحدتنا هى التفعيلية وهى التى تمثل بوحداتها تصور الكم فى شعرنا .

كمنا إذا كم خاص أساسه التفعيلات . فهل تتفق تلك التفعيلات ومفهوم الكم اللغوى ؟ وهل لهذه الوحدات ارتباط بما يسمى بالمدّة ؟ وما تلك الحدود التى تراعى فيها العلاقة بين الكمية والمدّة ؟ لكى نفهم ذلك لابد من تحديد خاص لما يسمى بالكمية والمدّة . ولا يغيب عنا أن نفهم المصطلح من الناحية الصوتية يساعد على فهمه عندنا . يقول الدكتور تمام حسان عن الكمية : أن المقصود بها « اعتبار القيمتين الخلافيتين اللتين تسميان الطول والقصر .. فالطول فى الحروف الصحيحة تشديد والقصر إفراء والطول فى حروف العلة مد والقصر حركة » فالاعتراف بالقصر والطول فى حروف العلة كالاقراراف بالافراء والتشديد فى الحروف الصحيحة إذ هو فى كلتا الحالتين يعبر عن وجود

(١) السابق ، ص ١٥٠ .

(٢) السابق ، ص ١٥٠ .

كمتين مختلفتين في الحرف الواحد وكما أن الحرف المشدد بحرفين كما يقولون يعتمد المد بحركتين كذلك <sup>(١)</sup> هذا هو تحديدنا فهل يمكن أن نطلق الكمية بهذا التحديد على تفعيلاتنا ؟ لو أنها كلمات لغوية فقط لاثمّل إلا وزنها التصرفي فقط لا الإيقاعي لا يمكن أن نطبق على إيقاعها ما يسمى بالطول والقصر أو الأفراد والتشديد معاً . فهل يمكننا أن نطبق ما يسمى بالطول والقصر على تفعيلاتنا فنقول فاعلاتن تراحف فيها فا فيتحول فيها حرف المد أى الحركة الطويلة إلى حركة قصيرة فتصير فعلاتن ؟ لست أدري ذلك لأنه لا عبرة بقيمة المد هنا في الميزان لأنها قيمة تساوى الحرف الصحيح الساكن في مستعملن ومن ثم كان الكم ذا اعتبار خاص هو الطول والقصر حقيقة ولكن لنقل طول النطق وقصره حسب نسبة إيقاعية محددة .

الكمية كمية وحدات معينة تحدت أطوالها ، نعرف منها أن مستعملن مستعملن كمياتها سبب وسبب ووتد وليس خصوص مس أو تف أو علن وأن فاعلن كمياتها سبب ووتد ، وليس هنا هو فا وإلا لحدث اختلاف بين مس وفا وكلامهما إيقاع واحد .

ولكن هل لهذه الوحدات أو الكميات من ارتباط يربطها بمفهوم المدة . إن العلاقة بين الكمية والمدة كما يراها الدكتور تمام - ترد على هذا الأساس فهو يرى أن الكمية من مفهومات التشكيل الصوتي ومن ثم فهي « فكرة تقسيمية تجريدية لا أكثر ولا أقل ثم هي لا ترتبط بالزمن الفلسفي أما المدة فهي اصطلاح أصوات لا تشكيل يقاس بوسائل ميكانيكية ويدخل في مفهوم الزمن ويمكن استخراجها من المسافة كما يستخرج من السطوح التوقيتية كميناء الساعة وخط الذيلبة على سطح الورقة وهلم جرا <sup>(٢)</sup> ويرى أن هناك فرقاً عظيماً بين كمية الحرف وبين المدة التي يستغرقها نطق الصوت والكمية جزء من النمطية اللغوية

(١) نتائج البحث في اللغة ، ص ١٣٧ .

(٢) السابق ، ص ١٥٧ .

فهى جزء من النظام والمدة هى الوقت الذى يستغرقه النطق فهى جزء من تحليل الكلام . والفرق الأخير مهم للغاية فى موضوعنا . فهل كمياتنا فكرة تقسيمية تجريدية ترتبط فاعليتها الشعرية بالكلام أى بالإيقاع الحقيقى المنطوق الذى يستخدم المدة ! ففاعلاتن أو فعولن كم تقسمى ولكن نطقه ومدى ذلك النطق رصد واقعى .

ليست كمياتنا - أى تفعيلاتنا - تقسيمًا مجردًا فقط ، لأنها تحوى مدى رمنيًا يحويه هذا التقسيم ويظهره المنطوق فكمياتنا ليست بعيدة عن الإنشاد فهوى جزء منها أو قل هى جزء منه ذلك أن المدة موصولة بها . وربما كان فى حديث ابن جنى التالى ما يوحى باعتبار المفارقة والمشاركة حين يقول فى حديث له « وعلى ذلك قال أبو إسحاق لإنسان أدعى له أنه يجمع بين ألفين وطول الرجل الصوت بالالف فقال أبو إسحق لو مددتها إلى العصر لما كانت إلا ألفًا واحدة » . هنا نظرة إلى الألف فى هذا السياق المنطوق باعتبارين وقد نظر إليه باعتبار كمى على أساس أن المنطوق ألف واحدة بينما أراد الناطق اعتبار المدة بدليل الرد عليه بالقول لو مددتها إلى العصر والاعتباران منظور إليهما عن طريق: كلام منطوق غاية الأمر أن قياس الكمية وحدته اعتبارية هى الطول والقصر ولاشك أن الإحساس الكلى بهما موجود وقياس المدة يحتاج إلى اعتبار زمنى وذاك إحساس موجود أيضًا .

أقول إن الكم ليس تجريديًا مطلقًا حتى نضعه فى مقابل حاد مع المدة بل إنه صورة نسبية للسمة وذلك يجعل الربط بين الكمية والمدة ذا صلة بما يوحى بأن كمياتنا وإن لم يك بها قياس زمنى للحروف فإن ذلك لاينفى مدتها بمعنى آخر لاينفى الإحساس بهذه المدة ومن هنا كان للمدة نسبة قياسية يتدرج فيها الطول والقصر كنسبة الألف التى نطقت بخاصية زمنية فصارت ألفًا واحدة ونطقت بصورة أخرى فتمدت وطال زمنها حتى أراد ناطقها حسابها أكثر من ألف واحدة .

وإذا كانت هذه الألف وحدة يمكن أن يتحول تحتها عدة ألفات فإن وحداتنا  
أو كمياتنا أيضاً وحدات يمكن أن تتصور تحتها عديداً من الكلمات وتكون هذه  
الوحدات بمثابة لها تماماً . فإذا صح لنا أن نطلق على الرمز (١) هذه المتواليات :  
١ - ١ - ١ - ١ ... الخ حسب المدى الزمني ؛ فإن لنا أن نجعل وحداتنا بمثابة  
لهذه الحقيقة بأن نقول فاعلاتن<sup>١</sup> فاعلاتن<sup>٢</sup> فاعلاتن<sup>٣</sup> وكل هذه الأرقام مدى  
رمنى تحسب الصيغة الكبرى فاعلاتن . وهنا فإن فاعلاتن تقاس بقولنا :  
ياحييى وقولنا لم أبغ خص فبرغم الفروق الصوتية بينهما إلا أنهما مندرجان  
تحت فاعلاتن لأن فاعلاتن وإن كانت صورتها التنظيرية واحدة إلا أن صورها  
المحسوسة الإيقاعية ليست واحدة فزنة ( لم أبغ خص ) بهذا المدى الزمني  
تحققها فاعلاتن على قدر ذلك النطق وكذلك زنة ( يا حييى ) . بل إن نطق :  
ياحييى منها إذا اختلفت فى إنشادها فإن الوزن وهو اعتبار يقابل موزونه ،  
يوازن ما ينطق تماماً ، فاعلاتن إذا نسيه أولى يتحمل نسباً أخرى تحتها بقدر ما  
يتحمل الكلام . وعلى ذلك فأوزاننا نسب أولى تتحمل من الأبيات الشعرية ما  
لا حصر له لأن أوزاننا تتمدد طويلاً وقصراً حسب تمدد فاعليتنا الشعرية مع  
حفاظنا على الإيقاع الذى يراعى النسب المحفوظة والتردد المحدد .

تفعيلاتنا إذن كم له مداه الذى يتفق وإيقاع السلفه المنطوقة . هذا الكم  
يحدد مداه ما يحدد مقابله اللغوى . فالعلاقة بينهما فيها مشاركة فحين يفرض  
عليك المنطوق مدى معيناً ، فإن التفعيلات تتحمل ذلك المدى . وحين تفرض  
عليك التفعيلات فواصل بين هذا المدى بسكتات التفعيلات بين وحداتها فا -  
علا - تن ، فإن المنطوق يراعى هذه الفواصل وبذا يحقق الميزان قدرًا من  
الرونة تستق والموزون . ومعنى ذلك أن الميزان ليس ثابتاً جامداً فى مقابل  
الموزون فالموزون له فاعليته التى يتقبلها ذلك الميزان وذلك لرحابته وفاعليته  
أيضاً . تلك طبيعة الميزان لا بد أن تتطوع لرحابة الوزن فتمثل ما به من قيم

الصوامت والصوائت مقطعية أو غير مقطعية وإلا لكان علينا أن نفرض أوزاناً لاحصر لها تتفق مع كل موزون وهذا غير مقبول ، ونحن نعلم أن حروفاً كثيرة تحمل قوة وضوح سمعي أقواها حروف المد ونعلم أن الحروف لا تتفق في المدى الزمني حين النطق ولا في القيم الصوتية الأخرى . وإذا كانت هذه الحروف تختلف قيمها في حديث نثرى فهل إذا وضعت في ميزان تحمل هذه الخاصية تمامًا ؟ نقول : إن حروف الميزان وإن كانت دلالات لغوية فإن لها من الخصائص الصوتية ما يختلف عنها لو كانت أصواتًا تأتي في حديث نثرى عابر .

إن حروف الميزان إما أن تكون نهاية الوحدات وهذه النهاية بها ما يوحى بالسكته حقيقة فمعظم الوحدات المختارة نهايتها تكون حرف مد مثل : فا علا فمو- عى أو نونا : لن - لن - تن - علن أو سينًا : مس وكل هذه النهايات المعبر عنها بهذه الأصوات تستطيع أن تحمل في ذاتها قيمًا مختلفة من ناحية المدة في الوقت ذاته من خلال السكته . فالرحابة التى يخلقها المد والرنين الذى تخلقه النون والصغير الذى تخلقه السين كل ذلك كفيلا أن يوازي بسكته تعادل بها أى مدى زمني يحمله الصوت المقابل في المنطوق<sup>(١)</sup> أى الموزون كما سنرى في الباب الأخير .

لحروف المد والحروف المقطعية قيم خاصة تفوق تنغيماً الأصوات الأخرى على مستوى الفاعلية الشعرية هذه القيم يستطيع الميزان أن يلاحقها وأن يمثلها مهما اختلف مداها . نحن نعلم أن حروف المد وكذلك أبعاضها وأعنى الحركات تحمل قوة إسماع كبيرة فهى قمم المقطع عند اللغوين ومعلوم أنها أقوى أصوات العربية وضوحاً فى السمع طويلة كانت أو قصيرة ، لأن قوة إسماعها أقوى من قوة إسماع غيرها من الأصوات . وإذا كانت الحركات

(١) فى الفصل الثانى من الباب الأخير حديث عن دور السكته .

القصيرة تعطى قوة إيضاح سمعى فلأن كمها إذا طال وأصبحت حركات طويلة أى حروف مد يعطى إيضاحاً أقوى ومن ثم كان لحروف العلة مهمة جليلة فى اللغة العربية وعلى وجه الخصوص موسيقاها حيث تعتبر أساساً لقوة الأسماع فى هذه اللغة الراسخة القدم فى تاريخ المشافهة .

وقريب من حروف المد الحروف المقطعية لأن لها قيماً سمعية خاصة والحروف المقطعية هى تلك الصوامت التى تأتى قمماً مقطعية قد تأتى فى قوة الإسماع بعد الحركات ، وهى الميم والنون واللام والسين والزأى والصاد والغاء والثاء والذال ويطلق على الحروف التى بقوة إسماعها الحروف الانطلاقية « ومعنى الانطلاق خروج الهواء عند النطق بصوت من الأصوات دون توقف حتى يجاوز مخرجه الفم والأنف . ويتحقق الانطلاق عند النطق بالحركات كما يتحقق فى عدد من السواكن التى تُعرف بالسواكن الانطلاقية وعند النطق بهذه السواكن تتدخل الأعضاء الصوتية لتشكيل ممر الهواء بحيث يحدث عند مروره أثراً مسموعاً يخالف الأثر الذى يحدث عن النطق بالحركات » (١) . إذن فالانطلاق إحساس بقوة الإسماع والصوامت يمكن أن يكون انطلاقها أنواعاً فهناك انطلاق أنفى ويقصد به الأنفى خروج الهواء من ممره بالأنف ويحدث عند النطق بالميم أو النون وانطلاق جانبي وهو انطلاق الهواء مع جانبي اللسان أو أحد جانبيه كما يحدث فى نطق السلام وانطلاق احتكاكى ويقصد به انطلاق الهواء من الفم انطلاقاً غير جانبي على أن تضيق الأعضاء الصوتية العليا مجراه بحيث يحدث احتكاكاً مسموعاً ويحدث هذا فى عدد كبير من السواكن كالفاء والسين والزأى والصاد تلك الحروف لها قيم سماعية خاصة على مستوى الإنشاد ويدهى أنها تختلف فى النسبة من ناطق إلى ناطق لكنها فى جملتها تحمل قوة أسماع يميزها عن غيرها .

---

(١) أصوات اللغة ، ص ١٨٥ .



فما علاقة هذه الحروف أو الأصوات بالميزان ؟ كل إيقاع منطوق مهمما  
تمثلت قيمه الصوتية فإن الميزان يمثل كما قلنا لأننا لم نعتز بوحدة مستعملين  
واحدة وإنما قلنا إن هناك مستعملين ومستعملين ومستعملين .

ولك أن تدرك واقعية الميزان من أن وقفاته تستخدم تلك الحروف التي  
تحمل قوة الأسماع سواء أكان انطلاقتها تاماً أو احتكاكياً أو أنفيسياً كالألف أو  
الواو أو الياء أو السين أو التون أو الفاء وفى ذلك إحياء بأن تجميد الميزان تجميداً  
مطلقاً أمر ليس مقبولاً فينه وبين الموزون دلالات اتساق وهنا يتحقق القرب بين  
النظام والسياق أى الفاعلية الشعرية . أقول ذلك لعلمى أن الزحافات وإن كان  
تغييراً فإن لدى الموزون والميزان معاً ما يحقق قبولاً موسيقياً لتلك الزحافات  
التي ندرسها والتي لم يختل الإيقاع الموسيقى بوجودها بل زاد رحابة وغنى . .  
إن لدى الميزان بعض قيم منها السكتة بين وحداته وهى تروم التغيير فى حدود  
ما تسمح به وأن للوزن بعض قيم تخص أصواته بإمكان هذه القيم أيضاً أن  
تجعل ذلك التغيير سليم الوقع بما تحمله أصواته أحياناً من قوة إسماع وذلك  
دور من أدوار يقبل الزحاف على أساسه .

الكم إذن إطار أول لفهم الإيقاع الشعرى والكم هنا هو كم تفعيلات معينة  
يؤكد اعتباره عندنا أن نهايته ويدايتة محكومة بهذه التفعيلات وأن فكرة التمام  
والجزء والشطر والنهك فى عروضنا العربى دليل اعتبار هذا الكم فلم يقل أن  
الجزء حلف عدة مقاطع أو عدة حركات وسكنات بل هو حلف تفعيلة أو  
تفعيلتين . ومثل ذلك ما يسمى بالشطر والنهك فكلها دلالات على اعتبار الكم  
الذى هو طول معين له حدوده التى يبدأ بها وينتهى . ولم يك وجود بعض  
الزحافات والعلل إلا تأكيداً لهذا الطول خاصة اللارم منها والقبض وتحديد لطول  
خاص بصورة من صور الطويل وكذلك الحزن مع البسيط والحزم ظاهرة تؤكد  
إدراك الطول وأن التغيير منوط بكم معين فيه .

لقد تأتى للاقتطاع أن يكون وسيلة موسيقية أساسها التحول من كم إلى كم آخر ولأن الجزء اعتبار كمى يتأتى عن طريق الاقتطاع فإننا نرى أن وسيلة الاقتطاع لاتحدها النهاية وحدها فكما يكون الاقتطاع من آخر الإطار يكون من أوله وذلك يعطى حركة لتصور الزحاف والعلّة .

نحن حين نوافق على تصور الاقتطاع على هذا الأساس فإنه يقابلنا رأى علمى للدكتور عبدالله درويش ، يقول فيه :

« يمكننا أن نتوسع خطوة أخرى فى تعريف الجزء فلانكتفى كما يقول العروضيون بأنه ما حذف منه عروضه وضربه بل نقول : إنه يشمل ذلك ويشمل أيضاً ما حذف منه صدر كل من شطريه أى التفعيلة الأولى من كل منهما وسوف لا يودى هذا الرأى إلى فرق عملى فى مثل الكامل أو الرجز لكنه يودى إلى فرق عملى فى مثل الخفيف الذى أصل شطره :

فاعلاتن مستعلن فاعلاتن ويكون له مجزوءان :  
الأول ما يعرفه العروضيون بمجزوء الخفيف وهو :  
فاعلاتن مستعلن فاعلاتن مستعلن  
والمجزوء الثانى يكون على هذه الصورة :  
مستعلن فاعلاتن مستعلن فاعلاتن

وهو ما يعرفه العروضيون باسم المجتث وإذا أضفنا إلى ذلك التخلص من الدوائر أمكننا أن نستغنى عن كلمة المجتث فى العروض اكتفاء بإدماجه فى مجزوء الخفيف بعد تعديل تعريف الجزء ومثل هذا يقال فى المنسرح الذى شطره مستعلن مفعولات مستعلن فله مجزوءان :

الأول : ما عرفه العروضيون باسم مجزوء المنسرح وهو :  
مستعلن مفعولات مستعلن مفعولات  
والمجزوء الثانى يكون على هذه الصورة :  
مفعولات مستعلن مفعولات مستعلن

وهو ما يُعرفه العروضيون باسم المقتضب . وبهذا نكون قد اختصرنا أسماء البحور ، ويدهى أن ذلك لايعنى إهمال الشعر العربى الذى على وزن : مستعلن فاعلاتن مستعلن فاعلاتن .

أو على وزن :

مفعولات مستعلن مفعولات مستعلن ؛ أى ما يعرفه العروضيون باسم المجتث أو المقتضب ، بل نكون قد أدمجنا تبعاً لهذا المنهج هذين البحرين فى بحرین آخرين هما الخفيف والمنسرح<sup>(١)</sup>.

فكرة الجزء إذاً على أساس من الكم يجب أن تطلق لأن الاقتطاع اختصار وما أظن أن اقتطاعاً من البداية يخالف اقتطاعاً من النهاية ما دمتما قد التزمنا به وأسسنا من خلاله لإيقاعاً يوحى بالجزء . فحديث الدكتور عبدالله حديث علمى جاد ؛ لكننا تأخذ عليه تخلصه من الدوائر وحسابه أنها تفرض نوعاً معيناً من الجزء فحسب . إن ما قال به الدكتور عبدالله مأخوذ لاشك من نطاق دائرة إذ هو اقتطاع منها . وإذا صح اقتطاع هذا الجزء من دائرة معينة ، فإن اقتطاعه بنفس الكم من دائرة أخرى لا يوحى بالتباين مطلقاً مع إطلاقنا لتصوير الجزء أى الاقتطاع حيث تققطع بحركاً من بحر فهل فى ذلك معنى لتشابه الإيقاع حين الاقتطاع ؟ تلك مسألة نعود لها فى نهاية هذا الفصل .

ولكن هل هذا الكم جنماع لتفعيلات دون ضابط لها ؟

أقول إن إيقاع الشعر العربى لم يتح للتفعيلات السباعية حين تكوينها بحركاً من البحور أن تزيد عن ست تفعيلات فى الشطرين . . وقد تعرض التفعيلة الأخيرة لنقص ما . هذا العدد منوط بالتفعيلات السباعية أيّاً كان اختلافها فإذا كانت التفعيلات خماسية أو أحدها مباعى والآخر خماسى فإن أقصى مدى تكونه هذه التفعيلات هو الورد أربع مرات فى كل شطر .

(١) المصطلحات العروضية ، بحث نشر بمجلة الأهر ، أكتوبر سنة ١٩٦٠ .

وعلى أساس من كم التفعيلات تماثل التفعيلات وتركيب المركب قد يتجاوب ولا يتجاوب . فكيف يكون ذلك ؟

بحور الشعر العبرى إذا تكررت بذاتها داخل عددا المطلوب سميت بخورا متماثلة ومثالها بحر الكامل والوافر والرمل والمتقارب والمتدارك . حيث وحدتنا واحدة متكررة مثل فعولن فعولن فعولن . وفى بحث لى قلت<sup>(١)</sup> على سبيل التجوز مع إدراك خاص لدور الوند المجموع إننا نستطيع أن نشبه البحر المتماثل بلحن موسيقى يؤدى عن طريق آلة موسيقية واحدة . وهنا نقول أن الزحاف إذا دخل على هذه التفعيلات فإنه يحدث تغييرا محددا لإيقاع هذا اللحن . هذا التفسير يقبل لأنه كسر لنمطية التكرار . فحين تتوالى فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فحينئذ كسر هذه النهاية يتأتى أمره عن طريق قبض الخامس الساكن أى حذفه فأقول فعولن فعولن فعولن فعولن . إلخ . وهنا فالزحاف يسمح بتأثير ما فى الكم ولكنه ليس تأثيرا كبيرا لأنه تطوير فى حدود تفعيلة هى بذاتها أساس للكم كله .

وقلت : إن هناك بحورا مركبة وهى التى تتكون من تفعيلتين مختلفتين . وقد شبهت تلك البحور على سبيل التجوز باللحن الذى يؤدى عن طريق عدة آلات لا آلة واحدة . ومثلت لها بالطويل والمنسرح والبسيط والمضارع والخفيف والمجثث والمقتضب على أن هذه البحور المركبة منها المتجاوب ومنها غير المتجاوب . ومنها ما يخفى تركيبه حتى يقرب من التماثل وما يتضح تركيبه وضوحا ببناء .

والبحور التى يخفى فيها التركيب هى تلك البحور التى تتجاوب فيها التفعيلة أى أن رقم (١) فيها يأتى موازياً رقم (٣) ورقم (٧) يأتى موازياً لرقم (٤) .

(١) بحور الشعر العبرى بين التماثل والتركيب ، مجلة الشعر ، العدد العاشر ، أبريل سنة ١٩٧٨ م .

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

**فَاعِلٌ مِّمَّا**

والبسيط      ١      ٢      ٣      ٤  
مستعملن      فاعلن      مستعملن      فعلن

فاعِلن نحس أنها جزء من مستفعلن إذ هي تفعّلن وكأننا باليت هكذا .

مستفعلن    تفعّلن    مستفعلن    تفعّلن

**التجاوب وأعني بذلك :**

مستفعلن مفعولات مستفعلن وكذلك المجث والمضارع والمقتضب .

ويبدو لنا أن إدراج بحرى المديد والسريع فى إطارى الرمل والرجز ممكن كما تؤذن بذلك الفاعلية الشعرية مع تجويز فى النظر إلى الدائرة المقروضة لهذه الصور عند الخليل ومعنى ذلك أنهما من البحور المتماثلة فى مفهومنا .

الوحدات إذا كم معين له حدوده وأن ما يحدث من وحافات أو علل لنهايتها إنما هو من قبيل الضبط الإيقاعى للبحر ليتفق مع الفاعلية الشعرية التى وضعت

حدك لبده ييتها ونهايته وإذا أردنا أن نذكر طبيعة الزحاف فى هذه البحور نقول إن رصد الزحاف وتمثله على مستوى البحور المتماثلة أيسر وأسهل لأن ضابطه محدد حيث التفعيلة واحدة بينما يصعب ضابط الزحاف فى البحور المتماثلة بمعنى أن زحاف البحر المتماثل مكانه الرقمى ثابت ، أما زحاف البحر المركب فسوف يثبت فى تفعيله ويختلف فى أخرى لاختلاف التفعيلتين اللتين تكونان بيتاً واحداً وسوف نرصد عديداً من الأبيات ممثلة لكافة الزحافات لنذكر أن الكم الأمثل للبحور يتيح فى فاعلية الشعر تنازلاً بقدر ما للصلة الموجودة بين النظام والسياق أى بين الميزان والمنطوق . ولنبدأ ببحر الرجز .

وصورته المثلى الإيقاعية التى وصلت إلى حد التنظير . مورونها التام :

(١) دار لسللى إذ سلىلى جارة    قفر ترى آياتها مثل الزبر

دا	رن	لسل	مى	إذ	سلى	مى	جا	رتن
مس	تف	علن	مس	تف	علن	مس	تف	علن
قف	رن	ترى	آ	يا	تها	مث	لر	زبر
مس	تف	علن	مس	تف	علن	مس	تف	علن

والموزون المزاحف بيته (٢)

مقتحما على المكان الأهل    يخال طول البحر عرض الجدول

مق	ت	حمن	علل	م	كا	نل	أه	ولى
مس	ت	علن	متف	علن	مس	تف	علن	
يخا	ل	طو	لد	يح	رعر	ضل	جد	ولى
متف	علن	مس	تف	علن	مس	تف	علن	

(١) الكافى ، ص ٧٧ .

(٢) شرح ديوان المتنبي ، ج ٢ ، ص ١٤٧ .

ومكان التغيير أو المزاحفة هو ما وضعنا عليه العلامات (X) ونحن نلاحظ بقاء الوحدات فى حدودها مع نقص ما فيها .

والملاحظ على فاعلية هذا البحر قلبه تمام تفعيلاته المثلى وكان المزاحفة أساس موسيقى فيه لأنها مفرق إيقاعى تستعد بالرجز حتى لا يكون فى مساواة الكامل المزاحف إيقاعياً ، وهذا يؤكد أن المزاحفة تحدث توارثاً موسيقياً يميز به بحراً عن بحر . فهذه البحر كثير الزحاف بالرغم من موسيقيته الباقية فكيف ذلك ؟ هل بقاء التودد المجموع وسيلة يحافظ على موسيقيته بمعنى أن كثرة الواردة أساس الإيقاع وحدها ؟ أعتقد أن ذلك بعض جواب وتفسير يراعى دور الكمية فى الإيقاع الشعرى . ولنا هنا ملاحظة نرى فيها أن تجاور وتدين أو عدة أوتاد أمر مقبول ووارد فى بحر الرجز أو أى بحر يحوى تفعيلته بينما لا يكون ذلك التجاور بنفس القبول فى بحر أخرى وإن جاء فمع ورود زحاف قليل الشبوع والاستخدام وذلك كقبول قبض مفاعلن الثانية أو الخامسة فى بحر الطويل .

والصورة المثلى لبحر الطويل يمثلها هذا الميزان الذى عروضه<sup>(١)</sup> مقبوضة دائماً على حين يأتى الضرب مفاعلن أو مفاعى أو مفاعيلن ويته غير المزاحف .

أَلتْ فَحِيتْ ثَم قَامَتْ فَوَدَّعَتْ      فَلَمَّا تَوَلَّتْ كَادَتْ النَّفْسُ تَرْهَقُ<sup>(٢)</sup>  
أَلَمْ مَت فَحَى يَتْ ثَم م قَا مَت فَوَدَّ دَعَتْ  
فَعَو لَنْ مَفَا عَى لَنْ فَعَو لَنْ مَفَا عَلَنْ  
فَلَمْ مَا تَوَلَّ لَتْ كَا دَتَنْ نَفْ سَتَرْ هَقَو  
فَعَو لَنْ مَفَا عَى لَنْ فَعَو لَنْ مَفَا عَلَنْ

(١) التصور السابق معناه أن للطويل عروفاً واحدة وثلاثة أضرب . ولقد ذكر الخطيب التبريزى أن الأخفش زاد ضرباً رابعاً وهو المقصود بإسكان اللام مفاعيلن ، واليت الذى رواه الأخفش متيقداً رواه الخليل مطلقاً . الكالى ص ٣٥ .

(٢) ديوان الحماسة ، ص ٩ .

فواكبدا من حب من لايجنبى ومن زفرات مالهن فناء<sup>(١)</sup>

فوا ك بدا من حب بمن لا يحب بنى  
فعو ل مفا عى لن فعو لن مفا علن  
ومن ر فوا تن ما لهن ن فئا مو  
فعو ل مفا عى لن فعو ل مفا عى

والملاحظ على هذا البحر أن مزاحفه فعولن فيه هى الأساس . . . فما بين قبض لها إلى خرم وثلم والخرم فى هذا البحر وارد بصورة ليست بالقليلة والقارئ لديوانى الحماسة والمتنبى يجد ما يؤكد ذلك . أما مزاحفه مفاعيلن التى ليست ضرباً أو عروضاً . فكف وقبض يمثلان ندرة فى الاستخدام ؛ لأننا لو استخدمنا قبضها فإن توالي للأوتاد يصل بعدها إلى ثلاثة وهو توالٍ لا يقبل إيقاعياً فى بحر يقوم أصلاً على التجاوب وإن كانت هذه الظاهرة واردة فى ديوان طرفة بن العبد سبع مرات . وبعض ما يرد من قبض أو كف يمكن إكماله إنشادياً بإشباع الحركة .

أما الكامل فمتعدد الأطوال حيث يأتى تاماً ومجزؤاً والجزء له تصورات مختلفة باعتبار نهايته وصورته التلى :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وبيته :

وإذا<sup>(٢)</sup> صحت فما أقصر عن ندى وكما علمت شمائلى وتكرمر

وإذا	صحو	ت	فما	أقص	صرعن	ندى
مفا	علن	مفا	علن	مفا	علن	علن
وكما	علم	تشما	تلى	وتكر	ومى	
مفا	علن	مفا	علن	مفا	علن	

(١) ديوان مجنون ليلى ، ص ٤١ .

(٢) الكافى ، ص ٥٨ .



أما مزاحفة فييته<sup>(١)</sup>:

حلو التثني والثايا لم يزل لى منهما العسل والمعسول

حلوتُ تثنُ نى وث ثنا يا لم يزل  
متفا علق متفا علق متفا علق

لى من حمل عس سا لولُ مع سو لو  
مت فا علق مت فا علق مت فا عل

والملاحظ على هذا البيت المزاحف أنه صورة مثالية لبحر الرجز ففاعلية الموزون قُرِبَتْ من مثالية الميزان دون ارتباط بين الموزون وميزانه وقد علمنا أنه من النادر أن يأتى الرجز غير مزاحف فزحافه تفريق له من صورة الكامل المزاحفة كلية ؛ وهنا ندرك ملاحظة فى الكامل أنه من النادر أن يخلو بيت من المزاحفة . كما أنه من النادر أيضًا أن يزاحف بيت كله والملاحظ فى الكامل مزاحفًا وغير مزاحف ثبات العدد لما يسمى بالوئد المجموع .

أما بحر البسيط . . فمع إتياهه تمامًا فإن عروضه لازمة الخبن وليس الخبن بلازم إذا جاء مجزوءًا وبيته الكامل يوحى بالتجاوب أما بيته المجزوء فليس فيه إلا التركيب والتجاوب فى تفعيله واحدة فقط وهذا نموذج لبيت كامل خال من المزاحفة .

يا حار<sup>(٢)</sup> لا أرمين منكم بنهية لم يلقها سوقة مثلى ولا ملك

يا حا رلا أر مين من كم بنا هيتن  
مس تف علق فا علق مس تف علق فعلى  
لم يل قها سو قتن قب لى ولا ملكو  
مس تف علق فا علق مس تف علق فاعلى

(١) ديوان أبى الفضل بهاء الدين رهبر ، ص ١٦٠ .

(٢) لكانى ، ص ٣٩ .

لقد خَلَّتْ حَقْبُ صرُوفها عجب فأحدثت عبراً وأعقبت دولا

ل	قد	خ	لت	حقبن	صرُوفها	عجب
متف	علن	علن	فعلن	متف	علن	فعلن
فأح	دثت	عبرن	وأع	قبت	دولا	
متف	علن	فعلن	متف	علن	فعلن	

والواضح هنا كثرة الأوتاد وتوارد ثنائية . ومن ملاحظاتى فى ديوان المتنبي وديوان طرفة وكذلك الحماسة وجدت أن التفعيلة الأولى والثانية إذا رُوحفتا فإن الثالثة من النادر أن تزاحف ؛ وعلى هذا فوجود بيت مزاحف كله أمر نادر الوجود . ومن السادر أيضاً البدء بـ " هذا البحر أى بِمُسْتَعْلِن ؛ لأننا نكون قد قبلنا هذا التتالى / ٥ /// ٥ /// ٥ ؛ أى وحدتين من نوع الفاصلة الصغرى وحين تكون المحافظة على التفعيلة الثالثة مستغفلن فلعل ذلك تعويض لنقص وارد وراءها .

أما الوافر :

فإن تمامه لا يعتمد فى الفاعلية الشعرية غير ست تفعيلات ينقصها أو يعثرها ما يسمى القطف وفيه تحول تفعيلة مفاعلتن إلى مفاعل ، وتحول إلى فعولن لدى دارس العروض وإن كنت أرى إبقاها مفاعل ؛ ليعلم أننا فى إطار بحر متمائل النغم لامركبه لأنه لاعلاقة بين فعولن ومفاعلتن ولنا فى الدائرة ما يؤكد تصور مفاعل حيث فعولن ليست وحدة تدور على قطر دائرة الوافر والكامل . هذا البحر له عروضان وثلاثة أضرب ونحن نسجل الآن أكبر صورة مثالية له ومقابلها المزاحف ومن مثاله التام<sup>(٢)</sup>:

(١) الكالى ، ص ٤٤ .

(٢) شرح ديوان المتنبي ، ج ٢ ، ص ٤٣٧ .

أغار من الزجاجة وهى تجري على شفة الأمير أبى الحسين  
وتقطيعه :

أ غا رعلز رجا جتوه يتجري  
مفا علتن مفا علتن مفاعل  
على شفتل أمى رابل حسيني  
مفا علتن مفا علتن مفاعل

ومزاحفه :

أقول<sup>(١)</sup> لها وقد طارت شعاعا من الأبطال ويحك لن تراهى  
أقو للها وقد طا رت شعاعا  
مفا علتن مفا عل تن مفا عل  
مثل أب طا لوى حك لن تراهى  
مفا عل تن مفا علتن مفا عل

ويلاحظ هنا ثبات كم الورد المجموع مع تغيير فى الوحدة ( الفاصلة  
الصغرى ) بتحويلها إلى ما يساوى سببين وذلك ما يسمى مزاحفة العصب ،  
ورحاف العصب هو الزحاف الوارد والمقبول إيقاعياً . وهناك رحاف العقل وفيه  
تتحول مفاعلتن إلى مفاعلن وله بيت لدى العروضيين لاأرى قبولاً له فى إطار  
الوافر وهو :

منازل لفرتنا قفار كأنما رسومها سطور<sup>(٢)</sup>

وكل تفعيلاته مفاعلن ؛ فلماذا إدراجه ضمن الوافر إليس أولى به أن  
يلدرج فى إطار الرجز وقد وجدت له بعض التفعيلات فى ديوان المتنسى ؛

(١) ديوان الحماسة ، ج ١ ، ص ٣٠ .

(٢) الكافى ، ص ٥٥ ، المقدم ، ج ٥ ، ص ٤٨١ .

ومعنى ما سبق أن عقل مفاعلتن أمر نادر . والندرة هنا دليل على أنه مكروه إيقاعياً فى الوافر ؛ لأننا لو قبلناه فى تفعيلات البيت كلها لكان رجزاً كما قلت .

أما ما يسمى النقص بأن تتحول مفاعلتن إلى مفاعيل فهذا أيضاً لا يتصور اعتبار الكم فيه وليكن بيت العروضيين مصداقاً لهذا الحكم :

لسلامة<sup>(١)</sup> دار بحفسير كباقي الخلق السحق قفار

فهذا البيت آت على هذا التصور :

مفا عى ل مفا عى ل مفاعل . وهنا نجد تركيباً ليست فيه قدرة تحافظ على إيراد نسب زمنية محددة وذلك ما يمثل تصور الإيقاع هكذا :

مفا عى ل مفا عى ل مفا عى ل مفا عى ل مفا عى ل

وتبقى مزاحفات التفعيلة الأولى والتي تأتى فاعلتن مفعولن وهذا قصم لها . وتأتى فاعلت وهذا عقص لها وتأتى فاعلتن وهذا جمم لها وكل هذه تغييرات سوف تدرس فى مكانها عند دراسة ما يسمى الحرم .

ونأتى إلى بحر المديد وهو ثمانية أجزاء حسب الدائرة لكن الإطار الكبير المستخدم لا يزيد عن جعل البيت ست تفعيلات .

فاعلاتن فاعلتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ونموذجه الكامل غير المزاحف :

بالبكر<sup>(٢)</sup> انشروا لى كليياً بالبكر أين أين الفرار

وتقطيع وحداته

(١) العيون الغافرة ، ص ٦٠ .

(٢) الكاوى ، ص ٣١ .

يا لبك دن ان شرو لى كلى بن  
 فا علا تن فا علن فا علا تن  
 يا لبك دن اى نأى نل فرا رو  
 فا علا تن فا علن فا علا تن

وقد وجدنا أن هذا البحر يمكن إدراجه فى إطار بحر الرمل .

ومن رحف هذه التفعيلات نعلم أنه يلحقها ما يُسمى الحين والكف  
 والشكل لكن لكل ذلك إحكام خاص سيظهر حين عرضنا لما يُسمى بظاهرتى  
 المعاقبة والمراقبة حيث مكان الزحاف منوط بحكم خاص .

ومن أبياته المزاحفة قول طرفة بن العبد<sup>(١)</sup>:

أشجاك الربع أم قدمه      أم رماذ دارس حممه

وتقطيعه :

أشجا كر رب ع أم ق دم  
 ف علا تن فا علن ف علن  
 : أم رما دن فا رسن حممه  
 فا علا تن فا علن فاعلن

والملاحظ على هذه القصيدة التى تبلغ أربعة وعشرين بيتاً لطرفة أن  
 عروضها مخلوقة مخبونة وضربها كذلك وأن فاعلاتن قد رُوِّحَتْ بالكف إلى  
 فاعلات ست مرات وقد رُوِّحَتْ خَبْتًا وكفًا مرة واحدة ( فعلات ) والجدير  
 بالملاحظة التزام فاعلن بها فلم تأت فعلن مرة .

أما المنسرح فإنه من البحور المركبة التى استخدمت فيه التفعيلة مفعولات  
 مفروقة الوند وضرب هذا البحر بعيداً عن الدائرة فى صورته الكبرى مطوى

(١) ديوان طرفة بن العبد ، ص ١٤٨ .

أبدًا ومعنى ذلك أن رحاف ضربه لازم ؛ ومن هنا يأتي على هذا النحو التام  
الذى بيته<sup>(١)</sup> :

إن ابن زيد لارال مستعملًا للخير يفشى فى مصره العرفا  
وتقطيعه :

إن بن نزي دن لا زال مس تع ملن  
مس تف علن مف عو لات مس تف علن  
لل خى ريف شى فى مصر ر هل ع رفا  
مس تف علن فع عو لا ت مس ت علن

والمزاحفة فى هذا البيت مطلوبة لضرب ذلك التوالى لوحداث السبب فلو  
رفضنا تمامًا لوحداثه لكان المنظور كالاتى :

مس تف علن مف عو لا ت مس تف علن

فإن تواليا للوحدات يصل به إلى هذا الحد : مف عو لا ت مس تف ؛  
أى إلى خمسة أسباب يقطعها متحرك وذلك إذا رفضنا متوالية النطق (لات)  
السماة بالسوتد الفروق ومن هنا فسحن تلاحظ أن مفعولات غالبًا ما تزاحف  
إلى مفعلات وأن مستعملن طُوِّيت فى الضرب دائمًا أى مستعملن وبذا يكون  
التصور :

مف علا ت مس تعلن

ويقابلنى فى ديوان الحماسة بيتان فى وزنهما غرابية : الأول :

قاتلى<sup>(٢)</sup> القوم ياخزاع ولا يدخلكم من قتالهم فُشل

وغرابية الأمر أن مستعملن الأولى جاءت تفعلن ولعلها فقاتلى والبيت التالى  
كسابقه وهو<sup>(٣)</sup> :

من رأى يومنا ويوم بنى التيم إذا التف صيقه بدمه<sup>(٤)</sup>

(١) الكالى ، ج ١٠٣ .

(٢) ديوان الحماسة ، ص ٤٧ ، ج ١ .

(٣) ديوان الحماسة ، ج ١ ، ص ٤١ .

(٤) هذا مقصود الحرم الذى يدخل متعلمن الحلقة حيث يحلف متحرك الوند للجموع .

فقد جاءت مستعملن الأولى متفعّلن أيضاً وهامش هذا البيت يقول صاحبه فيه : من رأى على معنى يامن رأى وهو تام الورد لأن البيت من المنسرح . والمدرّك لهذا البيت يجده قد تحول إلى صورة من صور الخفيف . وتلك مسألة واردة لأن فرق الورد موطنه واحد مع التصورين . والبيت الأول أيضاً لو تصورنا نقصه لأمكن جعله من الخفيف .

وفى بحر الهزج الذى تفعيلاته مفاعيلن ، نحمد أن الجزء أساس فى وروده وهذا مخالف للنظام وتلك صورته الموجودة حين يأتى مجزوءاً وبيتها<sup>(١)</sup> :  
عفا من آل ليلي الشهب فالأصلح فالغمر

والنقطيع :

عفا من آ للى للى شه  
مفا عى لن مفا عى لن  
بفل أم لا حفل خم رو  
مفا عى لن مفا عى لن

وإذا رُوحَفَ هذا البحر فإن من رُحافه القبض والكف أى كسل ما حدث لمفاعيلن فى الطويل ويجوز فى تفعيلته الأولى الحُرْم وهو مكفوف يكون الحُرْم خرمًا وإن قبض يكون الحُرْم شترًا .

وتلك صورة لتصور رُحافين له : القبض والكف .

والكف يمثل هذا البيت من ديوان طرفة<sup>(٢)</sup> :

ألا باء بى الظبى الذى يبرق شفقًا

وهى مفاعى ل مفاعى لن مفاعى ل مفاعى لن

(١) الكافى ، ص ٧٣ .

(٢) ديوان طرفة ، ص ١٥ .

وبيت القبض كما يذكره صاحب الكافي<sup>(١)</sup> هو :

فقلت لا تخف شيئاً فما عليك من بأس  
فالتقطيع مفاع لن مفاعى لن مفاع لن مفاعى لن

ومثله قوله طرفة<sup>(٢)</sup>:

ففرق فالرماح فاللوى من أهله قفر

فقد جئ فيه بمفاعلن .

ونحن نلاحظ على هذا البحر أن ندرته صوره وما يحوطه من جزء يوجدان إحساساً خاصاً بأن الإيقاع الموسيقى بعيداً عن النظام يجعل هذا البحر قريباً من الوافر . لقد حاولت الفاعلية الشعرية أن تحمل من رخافات الوافر ما يقربه من الهزج كذلك جعلت مزاحفة الهزج قرينة الوافر وإن كانت قليلة فيه . ألا يمكن أن يكون فى ذلك مبرر لجعله تصوراً من تصورات الوافر ؟ إن فصله وحده يؤكد ندرته حيث لا مبرر لندرة بحر من الناحية الموسيقية مادام إيقاعه متظماً بينما اعتباره فى إطار الوافر يؤكد كثرته على أن هناك ما يبرر جعله من مجزوء الوافر وهو أن الوافر نفسه لم يرد مجزؤاً إلا نادراً ؛ ففى ديوان البهاء لم يعثر على بيت واحد للوافر مجزؤاً برغم كثرة المجزوءات لديه فهل معنى ذلك أن ندرته راجعة إلى الاستثناء بالهزج عنه ؟ ونحن نلاحظ أيضاً أن رخاف الكف فيه يميز هذا المجزوء حيث يكون خفيفاً مقبولاً<sup>(٣)</sup>.

لماذا لا نعتبر أن أصل تفعيلاته مفاعلتن ثم سكنا الخامس فصار مفاعيلن . ويمكن أن يحذف السابع بجوار ذلك فتصير مفاعلت أو مفاعيل . تلك قضية

(١) الكافى ، ص ٧٤ وقد ورد البيت أيضاً فى العمود النافرة ، ص ٦٤ ، ٦٥ .

(٢) ديوان طرفه ١٧٣ .

(٣) راجع نص صفحتنا عن بنى فعل من ديوان الحماسة ، ص ٥ ، ونصاً للبهاء رهير ، ص ٤٠-٤١

راخف معظم أبياته وجمع فيه بين الكف والقبض فى تفعيلته واحدة فى يته : ألم يوقظك من ذكر  
وبالله من سبى ويدلر أن خصوصية الهزج مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بكنهه .



تحتاج إلى تأنٍ ولن يصعب منها أن هذا من دائرة وذلك من أخرى ؛ فإن منظور الدائرة يحمل في نظامه قيمًا متحركة تسمح لسفاعلية الشعرية أن تجد فيها كينونتها ، وقد بينا أنه لآمانع لدائرة ما أن تحمل أكثر مما فيها من بحور .

ويحر الرمل تتعدد صورته ورغم أن الدائرة ترصد كمالاً له يصل إلى تكرار فاعلاتن ست مرات في البيت الواحد فإن هذا البحر لم يحدث أن جرى به تاماً مطلقاً في عروضه وضربه معاً وها نحن نقدم أكبر إطار له وبيته<sup>(١)</sup> :  
مثل سحق البرد عفى بعدك الـ      قطر مغناه وتأويب الشمال

وتقطيعه :

مث لسع قل بر دفع في بع دكل  
فا علا تن فا علا تن فا علا  
قط رمغ نا هو وتا وى بى شما لى  
فا علا تن فا علا تن فا علا تن

ومن مزاحفات هذا البحر الحين والكف والشكل . وظاهرة المعاقبة واردة في هذا البحر . وهذا بيت مزاحف له<sup>(٢)</sup> :  
فله هية من لا يترجى      وله جود مرجى لا يهان

وتقطيعه :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن      فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

والغريب هنا أن البيت جاءت عروضه سائلة تامة فلم يحذف سببه الخفيف كما تصور العرضيون وجوده . والملاحظ على رحاف هذا البحر الشائع أن الحين أساس فيه حتى لتكاد الصورة المزاحفة تطفئ على الصورة المثلى . ولقد أكثر من هذا لبحر البهاء وهير في ديوانه إكثاراً بالفاء ، ونحن في حديثنا عن

(١) الكاف ، ص ٨٣ .

(٢) ديوان الحماسة ، ص ٣٧٣ .

بحر المديد تصورنا إدراجة تحت الرمل ويؤكد هذا أن مزاحفات الرمل هي ذاتها  
مزاحفات المديد ومحتررات رحافهما بين القلة والكثرة دليل علي تقاربهما كما  
أن هناك نصوصاً مجزوءة يحتار القارئ في نسبتها إلى أحد هذين البحرين من  
ذلك قصيدة :

طاف يئنى لمحوة من هلاك فهلك

ومعارضة لها للبهاء زهير في ديوانه ص ١٢٢ وواضح أن الزحافات  
الأخرى غير الخبن في هذا البحر قليلة . أما بحر السريع فهو بحر حسب دائرته  
مركب حيث تشكله تفعيلتان مستفعلن ومفعولات : الأولى مجموعة الوند  
والثانية مفروقة الوند . ويتكون في صورته المثلى المفترضة من ست تفعيلات  
لا تتكرر على سبيل التجاوب حيث يأتي مكوناً من مستفعلن مستفعلن  
مفعولات .

ومفعولات هذه لم تأت بصورتها هكذا مطلقاً - لأعروضاً ولا ضرباً - فإن  
أكبر صورة لهذا البحر رغم تعدد صورته لا يكتمل عروضها ولا ضربها وهي :

أرمان<sup>(١)</sup> سلمى لا يرى مثلها الر راون في شام ولا في عراق

وتقطعها :

أر	ما	نسل	مى	لا	يرى	مث	لهر
مس	تف	علن	مس	تف	علن	مف	علا
را	و	نقى	شا	من	ولا	فى	عرا ق
مس	تف	علن	مس	تف	علن	مف	علا ن

والملاحظ هنا أن فرق الوند المفترض في التفعيلة لا استخدام له من الناحية  
الإيقاعية ومن ثم لأحسان له فلماذا تصور التركيب والانفراد ! إننا قد تصورنا  
السريع صورة من صور الرجز وإذا كانت حجة فرق الوند قائمة علينا فإن

(١) الكافي ص ٩٥ .

انعدامه فى صوره الشعرية تجعل منه حجة غير مؤكدة فى هذا البحر على وجه الخصوص . وها نحن مرة آخر نقف من حدود النظام وقفة تجعل فيه الفاعلية الشعرية المتصلة بالواقع ذلك النظام غير مطابق فى بعض الأحيان للواقع وهذا فرق ما بين النظام والسياق . وهو فرق طبيعى لا غبار عليه ولا يقلل من شأن النظام العروضى أو الدوائر .

ورحافات هذا البحر هى رحافات البسيط والعرجز أى الحزن والطى . ويضاف رحاف جار كالعلة خاص به وهو الكشف لاتصاله بما يسمى الوجد المفروق ، وكذلك يضاف إليه رحاف لازم هو الوقف . والملاحظ أن رحافات عروضه وضربه من قبيل الرحافات اللازمة فليس أمامنا إذن إلا رصد هذا البحر بصورة داخل الرجز وذلك إلى أن يتأتى لنا تفعيل مفعولات فى قافية وهذا أمر غير طبيعى إذا اعتبرنا عروضه وضربه - دون تلوير - مكان وقفه ؛ لأننا لانحن الوقف على متحرك إلا على سبيل التلويز .

ومن أبياته المزاحفة مايلى<sup>(١)</sup>:

كلهم أروغ من ثعلب ما أشبه الليلة بالبارحه

وتقطيعه :

كل	ل	هو	أر	و	غن	ن	ل
مس	ت	علن	مس	ت	علن	فا	علن
ما	أش	بهل	لى	ل	تل	با	رحه
مس	تف	علن	مس	ت	علن	فا	علن

إحساسنا إذن ببخر السريع لا يمكن أن يشكك من خلال مسمى الوجد المفروق لعدم وجوده فيما ورد له من صور فى شعر العرب .

(١) ديوان طرفة ص ٣٦ ، وتلك القصيدة نموذج لمزاحفة السريع ونماذج فى بحر السريع كثيرة فى الأبيات التى وردت له .

أما بحر المتقارب فهو من البحور التي تفعيلاتها خماسية مكررة وأكبر وجود لهذا البحر أن ترد تفعيلاته ثمانى مرات فى البيت كله هذا التصور الكامل له وجود فى الشعر وبيت<sup>(١)</sup>:

فأما تميم تميم بن مرٍّ      فالفاهم القوم روى نياماً  
فام      ما      قمى      من قمى      مب      ممر      رن  
فعو      لن      فعو      لن      فعو      لن      فعو      لن  
فأل      فإ      حمل      قو      مرو      بى      نيا      ما  
فعو      لن      فعو      لن      فعو      لن      فعو      لن

ويجوز فيه من الزحاف ما جاز فى الطويل إلا التى فى ضرب البيت الأول والثى يليها ويجوز فى فعولن التى فى العروض الحذف فتصير فعل<sup>(٢)</sup>. لكن وحافه الواضح هو القبض وهذا كثير فى مثل قول الشاعر<sup>(٣)</sup>:

أفاد      فجاد      وساد      فراد      وقاد      فزاد      وعاد      فافضل  
فعول      فعول      فعول      فعول      فعول      فعول      فعول      فعولن

والمزاحفة هنا ثابتة مع ثبات الوجد وقد جاءت العروض كأنها جزء غير مستقل بالإيقاع بينما منح الضرب رنة الإيقاع الوحيدة حيث اكتملت فيه التفعيلة ووقف عليه الساكن . ويقابلنا فى عروض هذا البحر ظاهرة غريبة مؤداها أن عروضه إذا حكمت بالحذف وصارت معوف من الإمكان علم التزام ذلك الحذف حيث يؤتى بفعول موازية لها ولذلك شواهد كثيرة فمن قصيدة للبهاء زهير تكررت هذه الظاهرة حيث يقول فى بيت<sup>(٤)</sup> من أبياتها :

فأودعتها فى صميم الفؤاد      ولم أرض تسطيرها بالذهب

(١) الكافى ، ص ١٣٩ .

(٢) الكافى ، ص ١٣٤ .

(٣) الكافى ، ص ١٣٤ .

(٤) ديوان البهاء زهير ، ص ١٦ .

فكيف تسنى أن تأتي تلك المبادلة حيث كان من اللازم إيقاعياً مجئُ فعو لازمة في عروض الأبيات كلها ؟ هل لأن مزاحفة التفعيلات توجد إحساساً بالتدوير والاتصال ؟ أو أن ذلك إحساس بأن تحريك المسافات بين الأوتاد فعو نهاية العروض وفعو بداية الشطر الثانية يجور تحريكاً ما إذا افترضنا إحساس ما يسمى بالتدوير ؟ ربما جاز ذلك ولكن تلك مسألة يجب دراستها فيما يسمى بعد بالتردد الشطري والقافوى .

ويأتى بحر المتدارك أو المحدث وهو معكوس دائرة المتقارب ويثته<sup>(١)</sup> الأمل :

جائنا عامر سالماً صالحاً بعد ما كان ما كان من عامر  
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ورحافه الكثير هو الخبن لتتحول كل هذه التفعيلات إلى فَعْلَين غير أن ما يوحى بالغربة فيه أن تسكن عينه بعد خبئه ليصير فَعْلَين فَعْلَين وهو ما يسمى بركنس الخيل والغربة مردها أن رصد البحر على هذا الأساس إنما هو مخالفة لقيمة موسيقية هي كراهية توالى الوحدات وقد توالى الأسباب الحقيقية إلى حد كبير فهل يمكن أن يكون وقع المنشد محرراً لساكن من هذه السواكن . هل هناك قيمة أخرى كالنبر تُحدد من إيقاعه ؟ لعل في ذلك بعضاً من جواب .

ونأتى إلى بقية البحور تلك التى تستخدم قيمة الوجد المقروق فى إيقاعها كوسيلة مميزة لإيقاع هذه البحور وأولها الخفيف وقرق وتده فى مستفعلن . وهو بحر مركب صورته الكبرى :

هل لاهلى ما بين دُرْنا فبادوا لى وحلّت علوية بالسَّحال<sup>(٢)</sup>

ونحن فى الإيقاع نقسم البيت إلى تلك النسب :

(١) الكافى ص ١١٨ .

(٢) الكافى ص ١٠٩ .

هل لاه لي ما بين در نا فبا دوا  
 فا علا تن مس تقع لن فا علا تن  
 لي وحل لت عل ونى تن بس سحا لي  
 فا علا تن مس تقع لن فا علا تن

وكان الإيقاع هنا بالوتد المفروق جزء من التغيير الجارى فى التنتنة ؛ أى دَ  
 نَ دَ بين د ن ود د ن وزحافه هنا محكوم بحكم خاص حيث إن فاعلاتن وإن  
 خبنت فى بعض الاحيان مرتبط بالتفعيلة التالية وهو ما سُميَّ بالمعاقبة ، كما أن  
 مستعلن لفرق وتدها فإن تغييرها سوف يحكم بتصوير خاص حيث لايجوز فيها  
 فلايقال مس تع لن لان (تَع) لن تكون إيقاعاً حاملاً للدَّنة حتى لمميز الوتد  
 المفروق حيثل والملاحظ أن مستعلن فى الخفيف يكثر خبنها فكم من قصائد  
 للخفيف<sup>(١)</sup> تحول فيها مستفع لن إلى مسفع لن . ولتصوير بيتاً مزاحقاً بالخبن  
 من الخفيف كيف يكون تقطيعه والبيت<sup>(٢)</sup> :

أنا ترَب الندى وربّ القوافى      وسمام العدى وغيظ الحسود  
 ونقطيعه :

أنتَر بان ن دى و رب يل قوا فى  
 فا علا تن م تقع لن فا علا تن  
 وسم مل ع دى و فى ظل حسو دى  
 ف علا تن م تقع لن فا علا تن

والتصوير هنا دون أن يجعل للوتد المفروق إيقاعه الخاص مع تصور كونه  
 مجموعاً يجعل متالية البيت هكذا :

(١) راجع الحماسة - ديوان المتنبي - ديوان البهاء .

(٢) شرح ديوان المتنبي ، ج ١ ، ص ٣٠٩ .

ف علا تن متف علن فا علتن . فانظر كم من الؤتاد  
المجموعة هنا شكلت الإيقاع وكأننا نراه ف علا تن متف علن فا علتن  
↓ ↓ ↓ ↓  
فعلن فاعلن فعولن فعولن  
وهذا تشكيل من بحرین فكيف يحس إيقاعه إذا خلطنا بينهما دون أن  
نراعى ثبات النسبة المترددة !

بقى المضارع وكذلك المبحث والمقتضب . وكل هذه البحور استخدامها  
لا يتم عن طريق الجزء مما يمكن جعلها قطعاً من بحور أخرى تامة ، وكلها أيضاً  
تستخدم فى إحدى التفعيلات الؤتد باعتبارها مؤسساً لإيقاعياً . وأول هذه البحور  
المقتضب وطوله الدائرى مفعولات مستفعلن مستفعلن مرتين غير أن المستخدم  
مفعولات مستفعلن فحسب وشاهد فى كتب العروض<sup>(١)</sup>.

أقبلت فلاح لها عارضان كالبرد

والغريب أن صورته المثلثى هذه مزاحفة حتى ليمكن القول أن المزاحفة  
أصل فى إيقاعه ، حيث الطى أساس فى تفعيلته .

باق ب ل ت ف لا ح لها عا ر ضان كل ب ردى  
مف ع لات مس ت علن مف ع لات مس ت علن

وفرق الؤتد له قيمة إيقاعية تتبادل مع جمع الؤتد فى التفعيلة الأخرى .  
والدكتور عبدالله درويش يعتبره جزءاً من المنسرح مع التوسع فى فهم الجزء به  
كما قلنا ؛ أى بحذف التفعيلة الأولى من الشطر الأول والثانى ، وما يساعدنا  
على تقبيل رأى الأستاذ الدكتور عبدالله درويش أن نفس الاقتطاع محمل معه  
فيمابقى رحافه تماماً فمفعولات فى المنسرح يغلب مجيئها مفعلات ومستفعلن  
ترد فى العروض دائمة مستعلن .

(١) الكافى ، ص ١٣٠ .

والبحر الآخر هو : المجتث وهو أيضاً بعيد عن أصله الموجود له فى النظام  
فعلى حين تكون الدائرة من ورود مستغلن فاعلاتن مرتين فإنه لم يأت  
إلا مجزوءاً وله عروض وأحالة ضربها مثلها ومنها<sup>(١)</sup> :

البطن منها خميص والوجه مثل الهلال

وفرق الوتد فى مستفع لن ؛ ومن ثم فالتقطيع هكذا :

أل بطن من ها خمي صن ول وجه م ث لل هلا لى  
مس تقع لن فا علا تن مس تقع لن فا علا تن

وحين يتحور جزء من الخفيف على التوسع ف مفهوم الجزء كما يرى  
الأستاذ الدكتور عبدالله درويش فإننا ندرك قيمة الجزء المراد بها الاقتطاع فحب  
كما فعلنا مع محور المقترض من المنسرخ ؛ وهنا أرى أن هناك فرقاً بين  
اقتطاعين : اقتطاع من أول بيت فى التفعيلة واقتطاع من الآخر سوف أتيه  
مباشرة بعد الحديث عن المضارع ، أما رحاف المجتث فكثير منه رحاف الخفيف  
بمعنى أن تخفى كل من مستفع لن وفاعلاتن ويمكن الكف والشكل أيضاً وكلها  
رحافات لا تغير من رسم الوتد المفروق فى التفعيلة . كثير من المزاخفات إذن  
تُقرب ذلك البحر من قرينه الخفيف .

ونأتى إلى آخر بحورنا هنا وهو المضارع وأصله الدائرى مفاعيلن فاعلاتن  
مفاعيلن مرتين وفرق الوتد موجود فى فاع لاتن ولم يستعمل إلا مجزوءاً وأكبر  
صورة له فى الجزء لم تخل من المزاخفة<sup>(٢)</sup> .

دعائى إلى سعاد دواعى هوى سعاد

والتقطيع :

دعا نى لى س عا دن دوا عى ه وى س عا دن  
مفاعى ل فاع لا تن مفاعى ل فاع لا تن

(١) الكافى ، ص ١٣٣ .

(٢) السابق ١٣٧ .



والزحاف المنوط بهذا البحر ذو قضية ترتبط بما يُسمى المراقبة ويمكن فيه القبض والكف والخرب وكلها تغييرات تطرأ عل مفاعيلن أما تغيير فاعلات فيما يخص وتدها فأمر غير وارد وذلك يؤكد الحفاظ على قيمة الوتد المفروق مؤسس الإيقاع فهو فى القيمة وعدم التغيير كالمجموع فى هذه التفعيلة . ونعود مرة أخرى إلى تصور الاقتطاع من البحور وتصور الجزء على هذا الأساس فأقول إن الاقتطاع وهو ذو اعتبار كمى يرد فى رأى على الصور الآتية :

١ ( اقتطاع من البحور المتماثلة : وهنا لافرق أن تقطع من الأول أو الآخر على حسب منظور الدائرة والنظام إذا أمكن ذلك ؛ غاية الأمر أننا نفضل الآخر باعتبار ما يحصل للعروض والضرب من تغييرات لها أساسها الموسيقى ولتصور بحرًا كالكامل يقطع منه مجزوءًا أو الرجز .  
فالرجز : مستفعلن      مستفعلن      مستفعلن  
إن شئت كان الاقتطاع من الآخر      مستفعلن      مستفعلن  
أو من الأول      مستفعلن      مستفعلن

والزحاف قابل لأى تصور من التصورين ولن يكون هناك من فرق موسيقى على أساس الاقتطاع لأن الكتلة التى يبدأ بها الإيقاع لم تتغير وهى مستفعلن .

ب) اقتطاع آخر لمجوزه نحن وله مدلوله من إمكان التغيير فى تفعيلة العروض والضرب مما يخرجها دائماً عن نظام الدائرة وهذا ليس باقتطاع وإنما هو تغيير فى مكان إيقاع خاص بالعروض والضرب وذلك ما جعلنا نفهم أن السريع من الرجز وأن المديد من الرمل وصورة الاقتطاع بهذا المفهوم تأتى على النحو التالى :

الرمل : فا علا تن فا علا تن فا علا تن  
المديد : فا علا تن فا علا تن فا علا تن (تن) X علا تن

والمديد هنا على أساس من حذف أول التفعيلة الأخيرة ومن هنا ندرك أن  
المديد ما هو إلا فاعلاتن فاعلاتن علاتن .

الرجز :	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن
السرير :	مستفعلن	مستفعلن	× تفعلن

والأمر هنا كسابقه تماماً .

هذا اقتطاع أوحى به الدائرة لكن على أساس من أن التحوير قرين  
التفعيلة الأخيرة التي هي عروض وضرب وكأنا المديد والسرير من نتائج الفاعلية  
الشعرية لبحر المديد والرجز . وقد يقال بأن الاقتطاع في أول التفعيلة الأخيرة  
لا بدايتها مخالف للاتزان الموسيقي الذي يأتي حين يكون الاقتطاع أخيراً ورأى  
أنه لافرق مادماً قد التزمنا بذلك الاقتطاع في كل أبيات القصيدة .

ج) أما الاقتطاع الثالث فهو ما أدركه الأستاذ الدكتور عبدالله درويش كان  
تقتطع المجتث من الخفيف والمقتضب من المنسرح على هذا الأساس .

الخفيف :	فاعلاتن	مستفع لن	فاعلاتن
المجتث :	×	مستفع لن	فاعلاتن
المنسرح :	مستفعلن	مفعولات	مستفعلن
المقتضب :	×	مفعولات	مستفعلن

والاقتطاع هنا وارد على أساس من الاعتبار الكمي الكبير لكن بى إحساساً  
موسيقياً يجعلنى أحسب أن الجزء هنا غير مساوٍ إيقاعياً للجزء الوارد فى الصور  
السابقة حيث هناك ندرك أننا أمام نغم متماثل أساسه تكرار تفعيلة واحدة البدء  
فيها من نوع واحد أما هنا فيوجد خلاف بين الصورة التامة والصورة  
المجزوءة ، فعلى حين يبدأ إيقاع التام بوحدات مستفعلن وفاعلاتن فإن  
المجزوءات لا يرد فى بدئها هذا الإيقاع وهذا ما جعل الدائرة فى نظرى ترى هذه  
البحور المجزوءة مستقلة عن تلك البحور التامة لما بينهما من تباين موسيقى ومن

ثم فلاجود لتصور الجزء لأن الجزء ليس إلا اقتطاعاً لكم وطول موسيقى وليس اختلافاً فى النغم .

د ) بقى اقتطاع أخير وهو الاقتطاع من المركبات المتجاوية كالبيسط وهذا الاقتطاع يجب أن يظل فى خصوص النهاية وإلا لتغير الوقع تماماً بين التمام والجزء ولم تكن بينهما أدنى صلة فبحر البسيط :

مستعلن      فاعلن      مستعلن      فاعلن

لو جزأنا منه كان الجزء بحذف

الأخر      مستعلن      فاعلن      مستعلن

ولا يمكن تصوره أول وإلا لكان :

مس      ×      فاعلن      مستعلن      فاعلن

وهنا تتحول الصورة إلى مس تفعلن      مستعلن فاعلن . وهى صورة تحيل جزء البسيط إلى إيقاع خاص بالرجز والسريع . فيبعد ذلك الإيقاع عن شبهة التركيب نهائياً .

والآن ماذا نخرج به من العرض السابق لتصورات الكم على أساس من الوحدة الصغرى والتفعيلة والبيت تماماً كان أو غير تام ؟ ماذا نخرج به على أساس من قيم اقتطاعه وورود المزايفات عليه تلك التى تغير أحياناً من شكل وحداته وتنوعه بعض الشئ من تفعيلاته . إن الكم كما قلنا وحدات منسقة تراعى فى نسب ومقادير ليست حرفية تماماً ولكنها نسبية تجعل من الإمكان تقبل تغيرات كثيرة . ولكن هل يمكن أن يكون الكم بإطلاقه أساساً لفهم الإيقاع وتفهم الزخاف والملة ؟ ما أعتقد ذلك ؛ فإن صورته نفسها توحى أنه بحاجة إلى اعتبارات أخرى من المدة والسكته والتوازن الداخلى والضغط وكلها إمكانات تطور من كيتوته حتى يكون صالحاً لحمل إمكانات الوقع الموسيقى

التي ترتبط بالفاعلية الشعرية والتي هي حياة متحركة تحسب فيها كل الأبعاد من إلقاء المتكلم إلى طبيعة أصواته إلى ما تحمل الوحدات من مرونة بالغة في تقبل كثير من المتغيرات وجعلها مطلباً أساسياً لموسيقاه . لم يعد الكم وحده وإن كان الأساس العام أو الإطار الشامل مفسراً للإيقاع الموسيقى أو لظاهرتي الزحاف والعلة ، فإن هناك ما يُسمى بالنبر والتداخل في الحديث بينهما كبير خاصة أن الكم أساس تصوره الأول الوحدات اللغوية تلك الوحدات هي تصور للغة النبر فيها له وجود مادامت اللغة لغة حديث لغة إيقاع ومن ثم فالنبر به احتمال أن يضيف إلى الكم أبعاداً أخرى لفهم الإيقاع الشعري . فإلى ذلك النبر ودوره في تفسير ظاهرتنا كما يبدو من المحاولة الواردة في الفصل التالي :

## **الفصل الثانى**

**النيز ودوره  
فى فهم الزحاف والعلّة**



ربما كان النبر وثيق الصلة بظاهرتي الزحاف والعله فهو يؤدي دورا في فهم هاتين الظاهرتين . وحين يحاول البحث بيان دوره في إيقاع الشعر وتفسير ظواهره فإن مهمة شاقة تقف أمامه في الوصول إلى كنه ذلك النبر وطبيعته فالنبر في اللغة العربية موضوع شاق لايزال بحاجة إلى كثير من البحوث ومهما بذل فيه من جهد فإن طلبا للمزيد يعتبر أمرا لاوما ونحن نقدر كل الجهود التي بذلت حول رؤية النبر ودوره المؤسس في إيقاع الشعر العربي . وترجع صعوبة النبر في تراث العربية باعتباره مفسرا لظواهر الإيقاع إلى أنه حديث الوجود في لغة باتت وليدة المشافهة في مراحلها الأولى ولم يستطع التدين أن يحصر ما بها من قيم صوتية تعتمد في أساسها على النبر والتنغيم ولولا جهد المستشرقين من خلال درسه للغة القرن السابع عشر لما كان للنبر في العربية ما يحدده على المستوى العلمى .

أن فهمنا للنبر الشعرى - وإن كنا نقرر بدءا الفرق بينه وبين النبر اللغوى - يعتمد في أساسه على ما فى اللغة من ظواهر صوتية لأن الميزان كما سبق أن رأينا صورة لغوية تحاول بغايليتها أن تطابق اللغة المنطوقة ولأن للإيقاع قدرة على تنظيم هذه اللغة فنحن بحاجة إلى معرفة النبر اللغوى وما يقرب منه من ظواهر صوتية كالتنغيم فى تراثنا العربى . وسؤالنا الآن : هل كان بإمكان لغة كالعربية أن تتقبل ظواهر فى لغتها كالنبر والتنغيم بأن تعى دورهما المؤسس فى دلالات هذه اللغة ؟ وإذا كان هناك ثمة إجابة فإن من السهل أن نتقبل النبر مفسرا لظواهر إيقاعية ليست بالبعيدة عن الظواهر اللغوية . ونحاول الآن الإجابة عن إمكان تصور النبر وكذلك التنغيم فى تراث العربية ولا فرق فى البحث مطلقا عن وجودهما معا فإثبات ظاهرة منهما فى العربية تأكيد لإثبات الأخرى . وحول النبر نقول : أنه مهما تعدد تعريفات المحدثين للنبر اللغوى فإن السمة الأساسية التى تحويها تلك التعريفات هى الوضوح . فالنبرة : إشباع مقطع من المقاطع بأن تقوى أما ارتفاعه الموسيقى أو شدته ومداه أو علة عناصر

من هذه العناصر فى نفس الوقت وذلك بالنسبة إلى نفس العناصر فى المقاطع المجاورة»<sup>(١)</sup> وهو نشاط فى جميع أعضاء النطق فى وقت واحد والمرء حين ينطق بلفته يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجمعه بارزا أوضح فى السمع من غيره من مقاطع الكلمة . وهذا الضغط هو الذى نسميه النبر<sup>(٢)</sup> . والنبر ظاهرة صوتية تصحب مقطعا أو أكثر من مقاطع الكلمة حيث يتمثل النطق بصورة أقوى وأوضح نسيا .

معنى ما سبق اذن أن النبر وضوح نسبى لمقطع من المقاطع عن المقاطع التى تحاوره فى الكلمة أو الكلمات ونحن حين نبحث عن دور النبر فى تراث العربية القديم وعن تمثله فى أذهان لغوى العرب فإننا نجد الآراء تجمع أو تكاد على أن النحاة والقراء لم يتناولوه فى العربية حيث ظهرت اللغة خالية منه . يقول براجشتراسر « ينفى أن توجه نظرنا إلى اللغة العربية خاصة فنعجب كل العجب من أن النحويين والمقرئين القدماء لم يذكروا النغمة ولا الضغط أصلا غير أن أهل الأداء والتجويد خاصة رمزوا إلى ما يشبه النغمة ولا يفيدنا مآقوله شيئا فلا نص نستند عليه فى إجابة مسألة كيف كان حال العربية الفصحى فى هذا الشأن»<sup>(٣)</sup> .

فالباحث ينفى وجود النبر بوصفه ظاهرة قاعدية وكذلك ينفى النغمة غير أنه يطلق قولاً متعسفا يرفض فيه الظاهرة فى العربية الفصحى وفى شعرها أيضاً حين يقول : « وما يتضح من اللغة العربية نفسها ومن وزن شعرها أن الضغط لم يوجد فيها أو لم يكد يوجد»<sup>(٤)</sup> . ونحن وإن كنا نقبل عدم إدراك دارسى العربية له باعتباره ظاهرة تحتاج إلى درس وتعميد فإننا لانقبل فيه على أنه

(١) دروس فى علم أصوات العربية - كاتينو ص ١٥٩ .

(٢) الأصوات اللغوية د. أنيس ص ٩٧ .

(٣) التطور النحوى . براجشتراسر ٤٦ - ٤٧ .

(٤) السابق ٤٧ .



ظاهرة صوتية كانت تراعى وليست الظواهر التجويدية للقرآن الكريم إلا تملأ صوتيا للقراءات تراعى فيه قيم النغمات من مد إلى قلقلة إلى غنة إلى آخر هذه الظواهر التجويدية .

ويتفق الباحثون المحدثون<sup>(١)</sup> مع براجشتراسر على أن لغوى العرب لم يهتموا بالنبر ومن ثم لم تنشأ له قواعد بالرغم من وجوده حقيقة واقعة فى تركيب اللغة ونظامها ويجب أن نذكر أن هذه المحاولات لدراسة النبر فى العربية إنما قامت على أكثاف المستشرقين استيحاء من استعمال الأدباء المصريين فى القرن السابع عشر إذ يقول فليش : « أما القواعد المقررة فى النحو العربى عن مكان نبر الكلمة فإنها لا تركز على تقليد قديم إذ يبدو أنها كانت مستوحاة من استعمال الأدباء المصريين ، استوحاها المستشرقان : كيرستن Kirston وأرينيوس Erpenius فى بداية القرن السابع عشر . فمعرفتنا لنبر الكلمة فى العربية اذن معرفة حديثة »<sup>(٢)</sup> .

ويقول كاتينيو مؤكداً ذلك : « ويبدو حسب ما بينه مايار لامبار فى المجلة الآسيوية ١٨٩٧ ( من ص ٤٠٢ - ٤١٣ ) : أن المستشرقين كيرستن ولربانيوس قد استلهما تلك القاعدة من سماعهما للمثقفين المصريين فى أوائل القرن السابع عشر »<sup>(٣)</sup> . بداية البحث اذن فى هذا الموضوع والدراسات التى قامت حوله قريتا العصر الحديث ، وإذا كان من رأى البعض الاتفاق على نفي الدور الذى يقوم به النبر فى العربية فإن ذلك لا يجب أن يكون سببا لنفى هذه الظاهرة اللغوية لأن لها كثيراً من الدلائل التى تثبت وجودها على مستوى الإيقاعين الشعري والثرى كما سيتضح بعد قليل .

(١) من هؤلاء الدكتور أيوب والدكتور كمال بشر . راجع محاضرات فى اللغة د. أيوب ص ١٤٥ وعدد

المجلة يونيو سنة ٦٦ ص ٤٧ .

(٢) العربية القصصى هنرى فليش ص ٥٠ .

(٣) دروس فى علم أصوات العربية ص ١٥٩ .

هذا ما كان من أمر النبر فهل كان أمر التنغيم فى تراث العربية كذلك ؟

إن النص الذى أورده برجشتراسر يوحى بذلك تمامًا حين نفى وجود النغمة من أذهان دارسى العربية . ويمكن تعريف التنغيم بأنه<sup>(١)</sup> ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام إنه المصطلح الصوتى الدال على الارتفاع ( الصعود ) والانخفاض ( الهبوط ) فى درجة الجهر فى الكلام . أنه فى أبسط صوره هو موسيقى الكلام فهذا الكلام مؤلف على أنماط موسيقية لا تختلف عن الموسيقى العادية إلا فى درجة التواءم والتوافق بين النغمات الداخلية . وتظهر موسيقى الكلام فى ارتفاعات وانخفاضات أو تنوعات صوتية أو ما نسميه نغمات الكلام ؛ إذ الكلام لا يلقى على مستوى واحد بحال من الأحوال . إذا كان ذلك أمر التنغيم فهل يمكن أن يكون فرضية إيقاعية نفس من خلالها ظواهر الإيقاع ؟ لقد وجد التنغيم سبيله إلى الدراسة عند المحدثين من دارسى العربية حيث اتفق هؤلاء الدارسون على أنه يؤدى وظائف كبيرة فى اللغة العربية فى مستوياتها النحوية والصوتية والدلالية<sup>(٢)</sup> .

أن وجود التنغيم قاعدة ورأيا صريحاً فى تراث العربية ليس له وجود . ونحن لانستطيع إلا تلمس الظواهر اللغوية التى تشبه أو بتعبير أدق توحى به والضعوية الماثلة أمام البحث فنرى إدراك هذه الحقيقة ترجع إلى أن النماذج اللغوية التى وصلتنا ثراً أو شعراً وصلتنا مكتوبة ففقدت بكتابتها عنصر الحياة وأياً ما كان من أمر هذه النماذج والشواهد فإنه لاقية لها فى أغلب الأحيان إلا بالنسبة للغة المكتوبة فنحن لانستطيع حتى فى أكثر الحالات مواتاة أن نكون عن نطق لغة قديمة إلا فكرة ناقصة جزئية<sup>(٣)</sup> . لقد وصلنا التراث العربى مكتوباً ففقد بذلك عنصر المقام الاجتماعى .. ولم يكن لدى العرب نظام للترقيم

(١) علم اللغة الدكتور السران ص ٢١٠ .

(٢) القيمة النحوية للموقع . موقعية التنغيم ص ٨٤ - ٨٥ .

(٣) منهج البحث فى الأدب ص ٩٠ .

كالمذى نعرفه الآن . لقد كانت اللغة العربية فى عصرها الأول ككل لغات العالم ربما أهملت أن تذكر الأدوات فى الجملة اتكالا على التعليق بالسنخمة فكان من الممكن مثلا أن نفهم معنى الدعاء من قولهم لا وشفاك الله بدون الواو اتكالا على ما فى تنعيم الجملة من وقفة واستئناف ومع ذلك لم يكن ثمة مقرا لمن دونوا التراث من الاحتفاظ دائما بهذه الأدوات بسبب عدم وجود ذلك الترقيم أو التنعيم فى الكتابة<sup>(١)</sup> .

باتت كثرة من الظواهر اللغوية مرتبطة فى تفسيرها بالتنعيم يد أن القدامى لم يربطوا هذه الظواهر به ولم يعطوه الأهمية المطلوبة له وصارت بعض تعبيراتهم عنه مدفونة حبيسة لا تقيم أى نظام .

كل هذا يدهونا إلى محاولة رؤية التنعيم وذلك لما لحناه من إحساس يتمثل هذه الظاهرة فى تراث العربية حيث ألح إليه بعض الأذكياء من لغوى العرب القدامى .

يقول ابن جنى : « وقد حذفت الصفة ودلت الحال عليها وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم سير عليه ليل ، وهم يريدون طويل وكان هذا إنما حذفت الصفة لما دل من الحال على موضعها وذلك أنك تحس فى كلام القائل لذلك من التطويع والتطريح والتعظيم ما يقوم مقام قوله طويل أو نحو<sup>(٢)</sup> » ففى هذا النص إدراك ذكى لحقيقة أن التنعيم يأتى مؤنسا لفهم باب نحوى هو الصفة المحلوقة وما كان تطويع الكلام وتطريجه وتفعيمه وإطالته إلا صنورا تنعيميه وعاما ابن جنى فى دراسته للعربية وهو وإن لم يؤسس عليها نظاما كاملا فكفاه إحساسه بها .

(١) اللغة العربية منها ما ومبتأها ص ٢٧٧ .

(٢) الخصائص ج ٢ ص ٣٧٠ .

تلك إشارة واحدة وهناك عديد من الإشارات نللمحها خاصة فى تعريفات النحاة للنندبة والاستفائة وليس الحديث عن حذف أداة الاستفهام لوجود دليل يدل عليها إلا تأكيداً لكون التنغيم دليلاً من هذه الدلائل فلاشك أن هناك ارتكازاً أو ضغطاً تتحملة الكلمة صاحبة الأداة المحذوفة وكان هذا الضغط تعويض وإشارة للمحذوف وكثيراً ما كانت النغمة وحدها قرينة دالة على المحذوف .

التنغيم إذن ظاهرة موجودة والإحساس به ظاهر فى تراثنا اللغوى وكذلك النبر الذى يعتبر فى كثير من الأحيان مؤسسا صوتيا للتضيق بين دلالات الكلمة الواحدة فليس الفرق بين قولنا اضرب الولد واضربى الولد بعيداً عن الفرق الكتابى إلا فرقا فى مواطن النبر فى الكلمتين وليس الفرق بين الواوين فى قولنا ( يدعو محمد ) و ( الرجال لم يدعوا ) إلا فرقاً يبنى فى أساسه على النبر .

وإذا ثبت أن للنبر والتنغيم وجوداً صوتياً فى اللغة فهل من سبيل حيثل إلى تمثيلهما مؤسسين لإيقاع الشعر المبني أساساً على إيقاع اللغة ؟ إن النبر والتنغيم قد أعطيا اللغة دلالات نحوية وسياقية من خلال رؤيتهما الصوتية فهل من الصعب أن نتقبل هذه الرؤية الصوتية ممثلة لرؤية إيقاعية ؟

لاصعوبة فى ذلك وسوف نرصد الآن عديداً من المحاولات التى أمكنها دراسة إيقاع الشعر العربى على أساس نبرى تنغيمى أيا كان مفهوم النبر عند هذه الدراسات لغوياً أو موسيقياً ، انعزالياً أو سياقياً على أن ندرك أننا بسبيل الخروج هنا ولو ببعض ضوء يفسر ظاهرتنا التى ندرسها وهى ظاهرة الزحاف والعلة والجهد الأول فى رؤية النبر وتلمس دوره فى إيقاع الشعر العربى يبنى أساساً على ما بذله المستشرقون من جهد فى هذا الميدان ولايغيب عن بالنا أن محاولة المستشرقين فى معظمها تنبنى على رؤيتين . الأولى : محاولة التمسك بالفهم الإيقاعى للموسيقى والأصوات كمبرر لتطبيقهما على إيقاع الشعر .

والثانية : محاولة تلمس النبر اعتمادا على فكر علماء العرب فى العروض وما ظهر فى إيقاع الشعر ذاته من قيم يبدو من خلالها دور النبر . وسوف نعرض الآن بعض محاولات المستشرقين وأول محاولة نعرضها هى محاولة فايل تلك التى عرضنا جزءا منها فى الحديث عن الدوائر حيث اكتشف فايل أن أساس الوزن والنغمة والشعر ليس تتابع المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة فقط - أى الكمية الصوتية - بل هو أيضا توقيع خاص سماه التوقيع العروضى *accent prosdique* يحل بالخصوص بالأوتاد المجموعة من التفعيلات فيحدد نغم كل بيت . هذا التوقيع العروضى الخاص بالوتد هو النبر ومن هنا فإن فايل يجعل للنبر دورا هاما فى فهم إيقاع الشعر العربى . وكما سبق أن قلنا فإن توقيع العروضى هذا اختلف طبيعته حسب كل بحر فأصبح إما صاعداً أو قافزا أو معرقلا أو نازلا وربما كان ذلك التدرج فى التوقيع موحيا بأن اختلاف الوقع الموسيقى يبنى على قيمة الضغط التى يحملها الوتد الذى كان طبيعيا أن يخصه الضغط لأنه لا تلحقه المزاخفات لأنها تغير يلحق ثوائى الأسباب . هذا التغير يكون مقبولا لعدم إخلاله بموسيقى البيت وذلك لبعده عن مكان التوقيع وهو الأوتاد ولا يدفع قولنا إصابة الوتد بالتغيير آخر العروض والضرب ؛ لأن توقيع الوتد خاص بالحشو أما توقيع أو عدم توقيعها آخر تلك مسألة مردها فى رأى إلى قيمة القافية والنهاية .

فى محاولة فايل تمثل النبر على الوتد يتمثل نبرا نستطيع أن نسميه نبر النظام وذلك لثبات الوتد فى دائرته أو بحره لكته لم يتمثل إمكانية أخرى للنبر غير نبر الوتد فإن حذف أو تغيير شئ من الأسباب يجب أن يكون له ما يقابله أيضا فإذا كان نبر الوتد حقيقة يحافظ على النغم الأمل لموسيقى البيت فإن نقصا فى البيت يجعل قيمة هذا الوتد المنبور غير كافية وحدها لتحقيق هذا الانسجام ومن ثم فنحن بحاجة إلى تعويض آخر فى مكان ثان غير مكان الوتد .

أن ارتباط نبر فايل بالمثال واضح من تمثله لنبر الدائرة حيث تصور عدم تتابع وتدين مجموعين ومن ثم توقيعين متتاليين وتلك رؤية للنظام . فما بالناس والسياق الشعري يوجد هذه المتتالية في متفعّلن ومفاعّلن ! لقد أدرك هذه الحقيقة الدكتور كمال أبو ديب ولكنه أخطأ في تمثيلها حيث يقول : أن « صياغة فايل لقانونه تكشف انعدام الدقة التي تكررت مرات فيما سبق حتى يبدو أنه خاصة أصيلة في تحليله كله حسب قانوني فايل لا يمكن أن يأتي في الشعر العربي التالي :

o---o---/o---o---/o---o--- لان هذا التتابع يحوى السبين وبينهما فاصل من العناصر المحايدة <sup>(١)</sup> .

ونحن نرى أن اعتراض الدكتور كمال على كون فايل لم يضع السياق الشعري في الاعتبار عند تصور التوقيع العروضي اعتراض وجيه لمخالفة الواقع لبعض ما يراه . لكننا نرى في اعتراض الدكتور كمال خلطا حين يرى أن التابعين (o---o---) موجودان في النظام ذلك لأنه لا يرى وحدة إيقاعية أعمق وأثري من الوند وهي الفاصلة الكبرى إذ يتصورها مقسمة من : حركة <sup>(٢)</sup> أضعف إليها وتد مجموع وقد بينا في الكمية كيف أن الحركة هنا لا تقوم بذاتها نغما أو إيقاعا ومن ثم كان الفرق شاسعا بين متوالية متفاعّلن ومستفعّلن .

ويحاول الدكتور كمال أن يعدد في قانون فايل أخطاء أخرى فيرى أنه يخلط بين ما يسمى بالقطع ومكونات الخليل الاسباب والأوتاد كما يخلط بين المقطع والتحركات والسواكن وذلك اعتراض في رأي لا يسرى على فايل وحده بل على كل من تصور أن الإيقاع الشعري مقطعي أو كمى كما رأينا في فصل الكمية .

(١) في البنية الإيقاعية ص ٢٧٩ .

(٢) هي عند العروضيين مكونه من سبب ثقيل وسبب خفيف وتكوينهم له ما يبرره كما سنرى بعد ذلك .

للسبر دور اذن عند فايل فى تمثل الإيقاع الشعرى ، وإن كان خصوصه بالوتد المجموع مكان التوزيع وتلك رؤية يتطابق فيها النظام مع الواقع وذلك لثبات قيمة الوتد سواء على مستوى المثال أو على مستوى الواقع الشعرى فهو يرى أن السبين لكونهما جزمين غير منبهرين فى التفعيلة ليس لهما تأثير على إعطاء الإيقاع صيغته وشكله ، وهما بالتالى معرضان للتغيرات الكمية أى الزخافات أما الوتد فإنه يشكل اللب الإيقاعى للبحر باعتباره حاملا للنبر . . ولعل فايل كما يذكر الدكتور كمال يبنى تفسيره على دراسته للنبر حيث يرى أن كلمة مثل ( لقد ) لها وظيفة نبرية محددة وهى مطلقة ؛ أى لها هذه الطبيعة النبرية حيثما وجدت وهو يفعل ذلك ليصوغ نتائجته التى بناها على أساس من الوتد ناسيا أن الكلمة شىء والوتد شىء آخر لأن كلمة كمضى هى وتد ومع ذلك فاعتبارها اللغوى يفرقها عن ( لقد ) ؛ ويرى أبو ديب أن فى ذلك خطأ وله حق إن أدرك فايل ذلك ؛ لأن النموذج مقياس عام والكلمات صور لاحصر لها تنضبط بالمقياس ، ولكم ألم ير الدكتور كمال قبل ذلك أن أساس رؤية فايل راجع إلى دائرة الخليل ومكان الوتد ورؤية الزحاف ! أن ارتباط فايل كان بالمثال أولا ومن ثم جاء انطلاقه منه وقد قال الدكتور كمال أبو ديب بهذا فكيف ينسأه فيما اعترض به ؟ « إنه يقول أن فايل » يتعلق فى تفسيره تعلقا مطلقا بمفهوم النظام المثالى ويقصر دراسته على التفعيلات دون كلمات اللغة . فهو يحاول اكتشاف النبر فى التفعيلة باعتبارها تفعيلة ، أى تابعا حركيا معنا ؛ لا باعتبارها تجسيدا لكلمة فى اللغة »<sup>(١)</sup> .

ها هو الدكتور كمال أبو ديب يقر مرة أخرى أن رؤية فايل بالنموذج هى الاصل بدلا من رؤية كلمات اللغة .

(١) فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٤١٨ .

إن ارتباط فايل بمشالية الإيقاع هو الذى جعله يخص الإيقاع النبرى بجزء واحد هو الودت . ولكن ما نصيب الاسباب إذا حدث لها تغيير أى روحفت ؟ هل يبقى ضغطها وإيقاعها كما هو ؟ تلك مسألة يتضح أمرها بعد ذلك عند بعض الدارسين <sup>(١)</sup> .

نحن لانتكر نبر فايل المقرون بالودت ؛ لكننا نرى أن النبر ليس قرين الودت وحده وإلا لما أصبح مفسرا لكثير من ظواهر الزحاف والعلّة . إن اعتبار النبر على الودت مؤسسا لإيقاعيا للنظام الشعرى أمر مقبول ؛ وذلك لأن التفعيلة وهى وحدة كبرى مؤسنة فى إيقاع البيت تحتاج إلى مركز ضغط وأصلح الأجزاء فيها لتحمل ذلك هو الودت وهذا يتفق تماما مع نظرة القدامى له .

ولكن ما صلة التوقيع الخاص الذى رآه فايل حين يحدث تغيير لهذا الودت ؟ الصلة لاتبعد عما سجله العروضيون فالعلة تغيير يلحق بالآوتاد التى تحمل ذلك التوقيع ، وهذا أمر يخص الودت حين يأتى عروضاً أو ضرباً وذلك اللزوم فى الضرب منوط بنوعية التوقيع فى الودت تلك التى تدرج بها فايل سابقاً ولاتلزم تلك العلة فى بعض الآوتاد ولكن اللزوم وعدم اللزوم موكول إلى نوع الجزء الذى تقع فيه العلة ، أو بالأحرى إلى نوع التوقيع فإذا كان توقيعاً قوياً فالعلة لازمة التكرار لامحالة ومن ثم لاتعلم أبداً الودت الموقع (مفا) فى الطويل ، ولا (مفا) فى الوافر والهزج ولا (فعو) فى المتقارب ؛ بينما البحور الأخرى لايفيرها فقدان الودت المجموع كفاعلاتن وفاعلسن بورودهما قلاتن وقالن ؛ وذلك لضعف التوقيع عن السابق نوعاً ما وتلك نتيجة أدركها السعلاوى فى فهمه لفايل وكذلك رؤيته لما قاله العلامة بلاشير إذ قال « على عكس الزحافات التى لاتصيب الآوتاد فقط ، فإن العلل تلحق تغييراً بالآوتاد

---

(١) يظهر ذلك فى حديثنا عن رؤية جويار بعد ذلك .



المركبة من ثلاثة أحرف ، على الخصوص وتظهر دائماً في آخر المصراع<sup>(١)</sup> إلا أن اليعلاوى يحدد الأمر فيقول : إنهما لا تنصيب إلا الأوتاد ولكن مع استدراك أساسه هذه القاعدة التي خرج بها اليعلاوى أن تكرر العلة أو عدم تكررها موكول بقوة التوقيع في الجزء<sup>(٢)</sup> ؛ ومعنى ذلك أن ما يقلل من قيمة الوند عامة العلل اللازمة أما غير اللازمة فتصيب الوند إذا لم يكن من النوع الأول القوي عنده ؛ ومن ثم كان قبول التشعيث الوارد في فاعلاتن وفاعلن وأحسب أن دراسة مثل هذه الظاهرة في حدود التفعيلة وحدها أمر غير مقبول ؛ لأن هذه الأمور العارضة قرينة ما يسمى بالتردد القافوى .

ذاك دور العلة فما دور الزحاف فيما يمكن أن يستبطن من رأى فايل ؟ لأن الزحاف تغيير يخص ثوائى الأسباب فإن بعده عن الوند يجعل تصويره أمراً مقبولاً لدى فايل لبعده عن مكان التوقيع ومن هنا كان أمر اللزوم فيه حشواً غير موجود ولكننا بذلك ننسى ظواهر أخرى تؤكد حركية أخرى غير الوند سوف ندرکہا في تمثل ما يسمى بالمعاقبة والمراقبة في بعض البحور .

هذه رؤية فايل التي أدرك فيها دور النبر فى الإيقاع الشعري لكنه لم يستخدمه مفسراً واضحاً لظاهرة الزحاف . وسوف نتابع الرؤية الأخرى التي تقترب تماماً من هذا الموضوع ولعل ابوالد أول من تمثلت عنده رؤية النبر كما يرى جويار حيث يقول عن ابوالد : إن ابوالد هو أول من أشار إلى أنه لكي يقف المرء على إيقاع أبيات الشعر يلزمه أن يكون قد اعتمد على العناصر المكونة للإيقاع وهو الزمن القوي والزمن الضعيف ، وقرر أنه يوجد في كل تفعيلة عربية زمن قوى واحد وأحياناً زمان ؛ وهنا نفهم الدور الذى تلعبه الموسيقى في التفسير لدى جويار حيث استخدام الأزمان القوية والضعيفة .

(١) مشكلة الدوائر الحلقية حوليات الجامعة التونسية ١١٨ .

(٢) مشكلة الدوائر الحلقية - حوليات الجامعة التونسية ١١٨ - ١١٩ .

أن إيوالد لكى يبرهن على ما سبق يقول : إنه حيشا نرى صوتا قصيرا يعوض صوتا طويلا أو العكس فإن ذلك ينتج فى الغالب عن أن القصير أو الطويل يقع فى زمن ضعيف وتلك نقطة جيدة إذ يعتبر فيها إيوالد ما يسمى بالتعويض عن طريق التبادل بين الصوتين القصير والطويل فى قيمة زمنية واحدة وهى الزمن الضعيف ومن هنا يمكن أن تمثل هذه الصورة - صوابا كانت أو خطأ - دلالة لتفسير ما يسمى بالزحاف ، وكلام إيوالد رائع فى بابه ويرى جويار أن إيوالد رغم فطنته السابقة لم يستخلص النتائج من قانونه الذى وضعه وأنه لم يهتد دائما إلى معرفة الأزمنة القوية ، ومن أجل ذلك تسبب فى إيجاد طريقة لتقسيم تفاعيل بعض الأوزان تقسيما خاطئا ومخالفا لتقاليد العرب . فقد احتفظ إلى جانب ذلك بالإشارتين المستعملتين القصير والطويل عند وضع علامات للتفاعيل ولم يستطع بالتالى أن يقدم وزنا دقيقا للتفاعيل والمقاطع التى تتكون منها ولم يستطع أيضا أن يحدد الإيقاع الحقيقى لها . وهو لم يضع أية قاعدة لمعرفة مواضع الأزمنة القوية ، بحيث لزم المعرفة ذلك أن يأخذ الإنسان فى تقطيع البيت على سبيل التحسن .

تلك فكرة لا إيوالد يرى فيها جويار<sup>(١)</sup> نقضا غاب عن إيوالد أن يراه أو أن يقيم بناءً لفهم موسيقى الشعر العربى بما يترتها من صورها المثالية وما يحدث لها من تغييرات ومن ثم فهى محاولة الصق بفهم موضوعنا وتفسير كثير من قضاياه وأخص قضاياء الزحاف والملة . وسوف نعرض تلك المحاولة لنرى فيها بدخلا أساسيا لفهم طبيعة عمل المستشرقين ولتعلم بعد ذلك دور الإضافات

---

(١) يرى أن الرعة فى عمله حالت بينه وبين تحديد عناصر هذه الأوزان الشعرية .. ويرى أن فريباخ قد بذل محاولة فى كتابه الضخم الذى خصصه للعروض العربى وإليه يرجع الفضل فى تسجيل الأوزان العربىة دواما بالعلامتين الموهودتين للمتحرك والسكن وهى الطريقة التى غلبت إلى أيامنا هذه وتلك التى يرمز فيها إلى المقطع الطويل بـ ( - ) والمقطع القصير بالرمز ( ب ) .

والجهود التي قام بها علماء عرب فالإلى هذه المحاولة الجادة محاولة جويار <sup>(١)</sup> .

في كتاب كامل يصدر جويار فكرته الخاصة برؤية موسيقى الشعر العربي هذا الكتاب مسمى بنظرية جديدة في العروض العربي وقد صدر في باريس عام ١٨٧٧ وفيه يقيم المستشرق الفرنسي ستانيسلاسي جويار محاولته ونظريته على أساس موسيقى صرف والنبر الذي يراه له ما يبرره من الطبيعة الموسيقية ، وما قدمه جويار في كتابه هذا وصفه بأنه نظرية جديدة فلتترك جويار يحدثنا عن نظريته تلك التي تعد تصوراً عاماً لمدى جهد المستشرقين فيما يتصل بترائنا وما يتصل بأمور ثقافتنا .

يرى جويار أن نظريته التي يقدمها إلى المستشرقين لها ميزة الحافظة على معلومات العروضيين العرب وعدم المساس بها في الوقت الذي يقع فيه تصورها تحت ضوء جديد . . . وتذكر من حديثه مدى اعتماده على الموسيقى في رؤية نظريته حيث يرى أن نظريته تقوم على ملاحظة العلاقات الوثيقة التي توحد بين الموسيقى والعروض وذلك بإدراك قيمة الإيقاعات العربية والكشف عن أصولها ، ويبيان أن جميع الزخافات التي تطرأ على أجزاء البحور ليست إلا ظاهرة .

وهنا فإننا يعالج قضية الزخاف في نظريته معالجة صريحة ، ويرى في نظريته أنها تمد القارئ والباحث بعدد من القواعد التطبيقية التي يصبح من الممكن بفضلها أن تعرف معرفة يقينية على وزن البيت في وقت قصير وذلك بالرغم من كل التفسيرات الخارجية التي تبلى أنها قد أصابت التفاعيل المكونة للبحر ، وقد أقام تخرجه في معهد الدراسات العليا منذ سنة ١٨٧١ .

---

(١) ترجمنا إلى ترجمة وتحقيق لم ينشر بعد لكتاب جويار حيث ترجمه الأستاذ المتبحر الكمي وراجعه الأستاذ عبد الحميد الدواخلي وقد أطلعني الدكتور سعد مصلوح على هذا المخطوط وهو لم يطبع حتى الآن للمترجم الذي لم أره وللدكتور سعد جزيل الشكر والتقدير .

لقد حاول جويار أن يبين فى بداية بحثه العلاقة التى توحد بين الموسيقى وعلم العروض فأكد أن هذه العلاقة لا يبتكرها أحد ولا يمارى فيها أى إنسان وأن ما وقع تحت يده من دراسة يؤكد ذلك . ولقد وجد لزاما عليه أن يقدم لموضوعه ببعض النظرات العامة التى هى تمهيد لفكرته . إن جويار يرى أن الأصوات الموسيقية توجد مستقلة عن الحركات مع الاعتراف بأن كل صوت موسيقى يصبح حتما بمجرد أن يمر من الفم صوت لين أى حركة . . ويرى أن الملكة التى لنا فى إطلاق الأصوات الموسيقية بصورة مستقلة عن الحركات تعطى اللغة وسيلة تعبيرية قوية تتمثل فى التغيرات الصوتية . ويضرب مثالا لذلك أداة التعجب ( آه ) فلو أحدثنا عن طريق التلفظ بها ذبذبة تتكون من صوتين يؤلفان بينهما مسافة الاكتاف أو الطبقة الثامنة أو العاشرة لحصلنا على تغيير صوتى شديد الشروع يعبر عن الاندهاش ؛ ومن ثم فهو يعتبر ما بعد نبرا مقاميا داخلا ضمن التغيرات الصوتية .

ويرى أيضا أن القول عن مقطع ما بأنه طويل أو قصير قول غير سديد لأن هذه الاصطلاحات لا تنطبق فى رأيه إلا على الحركات وحدها وهو لو استخدم طول المقطع أو قصره فإنما يعنى بذلك مدى الحركة التى تحتويها هذه المقاطع ، ويحاول أن يجد تركيزا فى بحثه على مدى نسبة الحركات الطويلة إلى القصيرة ويسجل الظاهرة الطبيعية التى تدين لها هذه الحركات بالوجود ، ومن هنا يصل إلى دراسة أكبر العناصر أهمية فى الكلمة ويقصد به النبر الذى يراه ذا تأثير كبير .

ويرى جويار أن غالبا ما تتضاعف الحركة الواقع عليها النبر ( الارتكار ) تحت تأثيره وتولد حركة جديدة دون أن يفسر هذا بتعويض نطقه بأخرى . وفى أحيان أخرى تسبب الحركة القوية فى مضاعفة الصوت الساكن الذى يليها ، ويرى أن دراسة هذه الظاهرة العجيبة لها أهمية كبرى لأنها تبين إلى أى حد

يتحكم الإيقاع فى كلمات اللغة . وفى رؤيته تلك إدراك لمسألة هامة وهى التعويض الذى يشكل تفسيراً لما يسمى الزحاف كما يعطى فى هذه الرؤية أن الإيقاع يحكم اللغة ويشكلها بحسه . وهذا قول سديد ؛ لما ندرکه من فرق بين لغة الشعر ولغة النثر ، ويجد جويار أن بإمكانه أن يعبر عن تلك الظاهرة اللغوية بالقانونين التاليين :

(١) عندما تكون فى كلمة نطقتان أولاهما يقع عليه الارتكار ، فإنهما يجب أن تستغرقا وزنا بين رمين أو نصف وزن من أربعة أرمئة . وأنه يمكن أن تنمو فى أثر الحركة القوية نقطة جديدة مدتها نصف زمن وهذه المنطقة تتكون تارة من مضاعفة الحركة القوية وطورا من مضاعفة الصوت الساكن الواقع فى أول المقطع التالى .

(٢) عندما تتوالى فى كلمة نطقتان مجهورتان يكون لكل منهما ارتكار ؛ فإن الحركة الأولى القوية تولد فى أثرها نقطة جديدة مدتها زمن واحد . وهذه المنطقة تتكون من مضاعف الحركة القوية .

القانون الأساسى للإيقاع لدى جويار هو : أن تتناوب الأرمئة القوية الأرمئة الضعيفة وعلى ذلك يمكن أن نستببط هذه اللارمة : إن رمين قوين لايمكن لهما بحال من الأحوال أن يتعاقبا مباشرة . وكذلك الحال إذا فرضنا كلمة ، منها مقطع واحد يتخذ مكانه فى مواجهة مقطع آخر قوى ينتسب للكلمة التالية فإن أحد الزمين القوين يختفى فوراً إلا إذا تدخلت سكتة بين الكلمتين أو تضاعفت حركة الكلمة الأولى أو قصرت حركة الكلمة المسلوب ارتكارها ؛ لأن هذه الحركة تدخل عندئذ فى زمن ضعيف ، ومن هنا ندرك أن الإيقاع أساسه تناوب الأرمئة القوية والضعيفة مع عدم إمكان تعاقب رمين قوين مباشرة ولو حدث تعاقب رمين قوين فإن للسكتة وكذلك مضاعفة الحركة دوراً فى التخلص من هذا التعاقب وتحقيق ما يسمى بالتوازن .

وقد رأى جويار أن العرب لم يعطوا تفسيراً قاطعاً عما يقوم عليه إيقاع شعرهم بالرغم من أنهم يؤكدونه لكن القواعد لم تعبر عنه تماماً كما نرى في الطريقة التي يتمثل بها إنشاده . لكن هناك نقطة بدء ذات أهمية وهي تخصص تقسيم بحور الشعر إلى تفاعيل لدى العروضيين ؛ حيث يعتبرون كل تفعيلة منها وحدة قائمة بذاتها إلى الحد الذي جعلهم يستعيرون للتعبير عنها كلمات من مصطلحات النحو ، لقد رأى جويار في هذا الأمر دليلاً قاطعاً على أن البيت لم يكن في نظرهم مجرد توالى مقاطع ، لكنه جماع مركبات منفصل بعضها عن بعض وتمتع كل منها بوجود ذاتي . ولنتنظر بحر الطويل الذي تقطيعه ( ب -- ب --- ب -- ب -- ) فليس هناك ما يدل عقلاً على أنه يجب أن نقسمه إلى مجموعات ذات مقاطع ، وإذا فعلنا ذلك لا يقسم بهذه الطريقة أو بتلك ، ولو أقمنا تقسيمه على تقابل ما بين أجزائه لاستطعنا أن نحزئ الشطر منه إلى أشكال عديدة . ويحاول أن يطبق هذه الفكرة على شطر من الطويل دالاً عليه بالمقاطع الطويلة والقصيرة <sup>(١)</sup> .

--- / - - - - ب - ب - / - - - - ب - ب - / - - - -

عولن      مفاعيلن      فِعول      مفاعِلن

ويقول جويار إنا لو قسمناه مقطعيًا هكذا :

ب - ب - / ب ب - ب - لكان صورة من بحر الكامل اي:

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن ، ويخلص من ذلك بقوله إلى أن  
التفعيلة سبيل للتعرف على البحر قائلا : إن العربي عند سماعه إنشاد هذا

(١) البيت روحف وأهل بالحزم والقبض .

الشطرن ما كان يمكنه أن يعرف أنه ياراء بحر من الطويل أو من الكامل لأن التفاعيل مهما تكن القسمة التى تتخذها تتابع بدون انقطاع وتأثيرها العام وحاصلها يجب أن يكون هو نفسه بالنسبة للأذن لكننا نعلم أن الأمر لم يكن كذلك وأن الشطر المذكور كان بدون أدنى شك يرن فى سمع العربى عند التلفظ به كشطر من الطويل بطريقة مختلفة تماماً عندما يقع التلفظ به كشطر من الكامل لأن المقاطع فى الحالتين كانت تتجمع بشكل جعلها تكون كلمات مختلفة .

ومعنى ذلك فى نظر جويار أن للتفعيلة إحساسا خاصا ومن ثم جعل العرب يمثلونها بكلمات ولأنها مأخوذة من الكلمات فقد رأى جويار وجوب أن تمتلك هذه التفعيلات نفس الخصائص المكتشفة فى الكلمات أى أن ذاتيتها المستقلة ووحدها تكمن فى أن لها ترتيبا إيقاعيا مخصوصا .

وحين وصل جويار إلى هذا الغرض بدأ يستخلص منه أن كل إسقاط يستدعى متواليه من الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة وعليه فقد افترض أن كل تفعيلة كانت توجد مقاطع قوية ومقاطع ضعيفة وكذلك كل صورة إيقاعية أى كل متواليه من الأصوات أو المقاطع تكون تكتلا خاصا إذا تلاقى بها عدة أزمنة قوية فإن رمنا يسيطر وتصبح الأزمنة الأخرى تابعة له وهذا شرط لازم يحق لجويار أن يرتب عليه قوله بأنه إذا كانت التفاعيل العربية تحتوى فى الواقع على عدة أزمنة قوية فإن واحدا منها كان يجب نقطة بشدة أقوى من غيره ثم يبقى على جويار أن يحدد وجود هذه الأزمنة القوية وعددها ومواضعها فى تفعيلات الشعر العربى .

وحين فحص جويار التفاعيل الأصلية متفاعلين مفاعلتين ، مفاعيلين فعولن فاعلاتن فاعلن مستفعلن - خطر بباله أن المقاطع المركبة فى هذه الكلمات الاصطلاحية هى التى كانت تمثل الأزمنة القوية ، والمقاطع البسيطة تقابل الأزمنة الضعيفة وليس الفرض بجديد كما يقول فقد كان يعلم أنه يضغط فى

النطق العربي على المقاطع المركبة بصورة خاصة . . وبعد أن صرف جويار وسلم بهذه النقطة السابقة اتخذ للإشارة للأزمة القوية خطاً رأسياً . وبذلك حصل على الكتابة العروضية التالية : متفاعِلنْ ، مفاعِلنْ ، مفاعِلنْ ، فُعولنْ ، فاعِلنْ ، فاعِلنْ ، مُستَعِلنْ فهل كل الرصد نهائياً ؟ لم يكن بالتأكيد كذلك كما يرى وإنما كان يلزم النظر إلى تحقيق قانونه السابق في تعاقب الأزمة وهو الشرط الأساسي للإيقاع وهو تعاقب الأزمة القوية مع الأزمة الضعيفة . هذا شيء والشئ الآخر هو النظرة إلى هذه التفاعيل بعدما تكون قد اتخذت أماكنها ؛ أى بعد ما تكون فى وضع مسبقة فيه بتفعيلة ومتبوعة بأخرى .

ولكى يكون لفرض جويار هذا بعض القيمة لزم أن تكون التفاعيل قد احتفظت بالعلامة العروضية نفسها فى أى بحر دخلت فيه كجزء من ذاته ومن ثم كان عليه أن يقرر ويحدد المقطع المسيطر فى كل تفعيلة والمقاطع القوية التابعة له ومن ثم كان من البدعى أن يجد ما يأتى : أنه إذا كانت هناك عدة تفاعيل مثل فاعِلنْ ومفاعِلنْ ومتفاعِلنْ تنطبق تماماً على القانون الأساسي للإيقاع وذلك لانفصال الزمن القوى فى كل منها على سمية يزمن ضعيف فإن التفاعيل الأخرى مثل فُعولنْ ومفاعِلنْ تخرج على هذا القانون ؛ لأن فُعولنْ تعاقب فيها زمان قويان ومفاعِلنْ ثلاثة أزمة قوية ومن ثم كان الإصلاح تبعاً لقانونه فى تعاقب الأزمة لأن الأزمة القوية والأزمة الضعيفة يجب أن تتناوب ففى مفاعِلنْ يكون المقطع ( عى ) على الرغم من أنه مركب ضعيف لأنه ما كان يجب أن يبقى قوياً بين زمنين قويين ، ومن ثم كانت كتابة جويار لتفعيلة مفاعِلنْ هكذا : ( مفاعِلنْ ) . ولم يكن ذلك فرضاً تعسفياً <sup>(١)</sup> عنده ، ولم يصبح سلب الزمن القوى على ( عى ) أمراً لا يجد مبرره الإيقاعى فإن مفاعِلنْ هكذا تساوى فى إيقاعها ( مفاعِلنْ ) فهما متعادلتان ؛ ومن ثم كان التعويض

(١) هذه نقطة جيدة لأنها تحجب على رؤية خاصة بالزحاح لديه .



والمبادلة بينهما ، وعلى هذا أمكن المبادلة بين مفاعلتين ومفاعيلين كما هو موجود فى الوافر . وكما فسر مفاعيلين على أساس النتيجة السابقة فإنه واصل تفسيره لإيقاع التفعيلتين مستفعلين وفاعلاتين ولقد أمدته النتيجة السابقة بوسيلة تؤكد له أن أحد المقاطع السابقة القوية كان ضعيفا فى الواقع تبعا لوضعه . وقد قادته ملاحظاته العملية إلى أن مستفعلين وفاعلاتين يولدان معا فى بعض الظروف مجموعة من ثلاثة أرمئة قوية متسلسلة ؛ ومن ثم رأى أنه إذا كررت مستفعلين عدة مرات فإن المقطع « مس » يجد نفسه بين رمتين قويتين « لن » و « تف » من ( مستفعلين مس تف ) وكذلك إذا تكررت فاعلاتين ( فاعلاتين فا ) وبذا تتناوب الأرمئة القوية والأرمئة الضعيفة يؤكد ذلك ما نراه فى مستفعلين حيث إنها تبادل متفاعلين كثيرا فى بحر الكامل ومن ثم فإذا كان المقطع ( مت ) ضعيفا كان مقابله ( مس ) أيضا ضعيفا ؛ وتلك مسألة فيها تفسير للمزاحفة ، وسوف نذكر حديث جويار عن تكرر مستفعلين وفاعلاتين ففيه تفسير للمزاحفة أيضا .

لقد رفض جويار فى توالى مستفعلين وفاعلاتين كون الزمن القوى على ( مس ) و ( تن ) لثلاثا يتوالى رمتان قويان على هذه الصورة :

$$\begin{array}{ccccc} \text{م}^{\text{س}} & \text{ت}^{\text{ف}} & \text{ع} & \text{ل}^{\text{ن}} & \\ \text{ف}^{\text{ا}} & \text{ع} & \text{ل}^{\text{ا}} & \text{ت}^{\text{ن}} & \\ \text{م}^{\text{س}} & \text{ت}^{\text{ف}} & \text{ع} & \text{ل}^{\text{ن}} & \\ \text{ف}^{\text{ا}} & \text{ع} & \text{ل}^{\text{ا}} & \text{ت}^{\text{ن}} & \end{array}$$

وحين ننظر إلى هذه الصورة وما رصده من تفعيلات سابقة حسب الأرمئة القوية والضعيفة نجد أن سلب الزمن القوى يخص السبب الخفيف وحده ولنجده أن المقطع المركب الموجود فى وحدة الوجد محافظ دائما على قيمة رمتة القوى مما يجعلنا نؤكد أن جويار يثبت أهميته كما هى ثابتة لدى العروضيين القدماء ومن هذا حلدهم والسر فى ذلك أن الوجد المجموع يتكون من مقطعين مقطع

قصير ومقطع مركب والمقطع المركب يحوى زمنا قويا أما القصير الضعيف قبله فلا يحوى زمنا ومن ثم تتحقق نظرية تعاقب الأزمنة التى يراها فيما يخص الوجد : ومن هناك كان ثبات الزمن القوى عليه تلقائيا دليلا على قوته ويبرر جويار الزمنين القويين المتتاليين فى فعلون بأحد افتراضين : إما أن أحد الزمنين قد فقد قوته أو أن مقطعا ضعيفا متداخلا بينهما لم يدون ومن ثم يصبح لفعلون زمانان قويان كالشعاعيل الأخرى . وجواب هذا الأمر تفسره المتوالية العكسية لفاعلن ففاعلن بذاتها تتحقق فيها قضية التعاقب فاع لن منفردة لكن إذا اجتمعت مع مثيلاتها حدثت المتتاليات التى يتتابع فيها زمانان قويان مما يتعارض مع القانون الأساسى للإيقاع ففاعلن ففاعلن فهل نستخلص من ذلك أن فاعلن لا يمكن أن تجتمع مع مثيلاتها ؟ أو أنها إذا اجتمعت فقدت أحد أزممتها القوية ؟

يرفض جويار هذين التصورين ويفترض فرضا يدفع توالى تلك الأزمنة القوية وهو وجود سكتة أو وقفة زمنية قصيرة تتدخل بين كل فاعلن تقوم مقام الزمن الضعيف بحيث تبقى فاعلن وهى مكررة كفاعلن وهى مفردة فاعلن - فاعلن - فاعلن - إلخ .

السكتة إذن تمثل دورا هاما فى تصور متتالية فاعلن على أساس أنها تقوم بدلا لزمن ضعيف يفصل بين زمنين قويين فهل بالإمكان تصور شيء من ذلك مع فعلون ؟ هل يمكن لحركتها (و) أن تمثلنا بخاصية ما غابت عن أذهان العروضيين تمنع ذلك التوالى ومن ثم يبقى لفعلون زمانان قويان غير متعاقبين ؟ يقول جويار : سأظن أن هذه الحركة كانت تدوم زمنين بدلا من زمن واحد يمثل الجزء الأول الزمن القوى ويمثل الثانى الضعيف ؛ وهنا يكون الزمن الضعيف فاصلا بين الزمنين القويين لذا فقد صور جويار المد ( و ) من فعلون بهذه العلامة التى توحى بدوام زمنين ( و ) .

تلك ملاحظات أبداهما جويار حول تصور تسالي وتعاقب الأزمنة في تفعيلاته منفردة أو في البحور ولقد جعل فيها التعويض والسكته وهما مفسران للزحاف أموراً محددة لقانونه الإيقاعي ، ويحسن جويار بعد ذلك أنه لو كان مصيباً في اقتراحاته السابقة لخرج من هذه الملاحظات بقاعدتين على جانب كبير من الأهمية هما :

(١) أنه حيثما تتوالى ثلاثة مقاطع مركبة في بحر من بحور الشعر العربي يكون الأول والثالث رمين قويين والمقطع الوسيط رمنًا ضعيفًا كما في مفاعيلن منزعلة ، وفاعلاتن فاعلاتن في بحرهما .

(٢) أنه حيثما يتوالى مقطعان مركبان يكون كل منهما رمنًا قويًا يلزم أن يكون بينهما مقدار رمن ضعيف قد يكون سكتة ، وقد يكون صوتًا لم يعبر عنه في الكتابة كما رأينا السكتة مع ( فاعلن - فاعلن ) والصوت الذي لم يعبر عنه في ( فعولن ) .

ويتابع جويار حديثه ليعرض فيه قضية تخص العلة وهي تعويض فعولن للتفعيلة مفاعيلن ومفاعلاتن في آخر البيت فهي في رأيه معادلة تمامًا للتفعيلتين السابقتين وهذا في رأيي وهم لأنه لو حدث ذلك لأمكنت المبادلة بينهما في القصيدة الواحدة . فليس من المطلوب أن تحكم قاعدة توالى الأزمنة على مستوى النهاية فالنهيأة لها إيقاعها الخاص الذي لا يشترط فيه قانون تعاقب الأزمنة السابقة .

بالتنقيحات السابقة استطاع جويار أن يرصد الأركان القوية على تفعيلاته على هذا الأساس :

مفاعِلُنْ ، مفاعِلَتُنْ ، مفاعِلُنْ ، فعولُنْ فاعِلَتُنْ فاعِلُنْ مستعِلُنْ .

لقد حاول جويار النظر إلى ما يراه من خلال نظام العروض العربى ومن هنا كان عليه الإجابة عن سؤال هل يتحقق للزمن القوى مكان ثابت فى كل دائرة صورت بحور الشعر العربى ؟ هل يقضى الزمن قويا مهما كانت نقطة البداية والفك فى كل بحر من البحور ؟ ويخرج من خلال الإجابة عن هذه الأسئلة بجدول عن الدائرة الأولى دائرة الطويل يرى من خلاله أن المقاطع القوية والمقاطع الضعيفة فى التفاعيل الخمسة : فعولن مفاعيلن مستفعلن فاعلن فعلاثن لها مكانها الذى حدده لها جويار فيما مضى وأن المقطع ( عو ) فى التفعيلة فعولن يساوى زمين ، ويرى أن مكتة تحدث فى المديد بين فاعلن وفاعلاثن وفى البسيط بين مستفعلن وفاعلن ، وكما ثبت توقيعه فى الدائرة الأولى فإن فحص الدائرة الثانية أيضا يدل بصورة قاطعة على أن متفاعلن ومفاعلن لهما الزمانان القويان اللذان ارتأهما جويار حسب قانونه ، وهكذا يثبت أن ما رآه جويار فى واقع أزمانه حققته فكرة الفك أو البدء فى الدوائر . والفرض السابق يتحول فى رؤية جويار إلى يقين حيث يرى أنه لم يبق أدنى التباس فى تصور التفعيلات العربية فكل منها يمثل إيقاعا خاصا فمنها ما هو مبذوء بزمان قوى مثل فاعلن وفاعلاثن ومنها ما هو مبذوء بزمان ضعيف مكون من مقطعين مفتوحين أو من مقطع مغلق متفاعلن مستفعلن . لكن هناك نقطة تثير فكر جويار بعد يقينه بأن كل التفاعيل العربية لها زمانان قويان . هذه النقطة تطرح سؤالا هو : من أين جاء أن العرب تعتبر المجموعات الإيقاعية فاعلن فاعلاثن . إلخ لكل منها ذاتية مستقلة ؟ لماذا كانت فاعلاثن مثلا تؤلف وحدها تفعيلة وحيدة فلم يكن هناك ما يمنع تكونها من تفعيلتين متساويتين « فاع » و « لاتن » يضم كل منهما مقطعا قويا يرتبط به مقطع ضعيف والأمسر نفسه لمفاعيلن ومتفاعلن فإنه من الممكن أن ينقسما إلى مفا - عيلن - وهكذا فى كل التفعيلات الأخرى ؟

اعتراض وجيه وهام لأنه يفسر اختيار الوحدة المسماة بالتفعيلية أساسا لإيقاع الشعر ويجب جوار عن ذلك بأن الذى يجعل العناصر الإيقاعية تتجمع إنما هو بالضبط هذا الشرط فى أن ترتبط العناصر القوية بالعناصر الضعيفة ومن ثم يفهم المرء جيدا أن فى فاعلاتن يرتبط المقطعان (ع) و (تن) على التوالى بالمقطعين (فا) و (لا) ؛ لكن الرد فى الحقيقة يبحث عن المبدأ فى اتصال المجموعة (لاتن) بالمجموعة (فاع) . والجواب لا يخرج عن أمرين : إما أن التفعيلية العربية تنفك إلى جزأين واضحين متميزين جدا ، وإما أنها تؤلف كلا واحدا وذاتية مستقلة بحيث يكون أحد الجزأين تابعا للآخر بالضرورة .

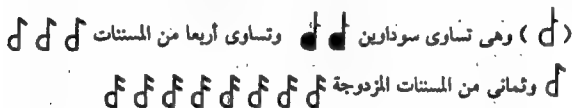
والرأى أنه من الثابت المقرر أن العرب كانوا يعاملون المجموعات فاعلن - مفاعيلن .. إلخ . كوحداث غير قابلة للقسمه تدل على ذلك الطريقة العروضية التى يكتبون بها هذه التفاعيل . ويترتب على ذلك أن أحد الزمنين القوين فى هذه التفاعيل متبوع للآخر الأقل منه قوة وبعبارة أخرى أن لهذه التفاعيل زمنا قويا وزمنا دونه قوة ، فأيهما دون القوى ؟ هذا فى حد ذاته كما يقول جويار ليس مهما جدا لأن النسبة بين المقاطع تبقى كما هى سواء أكان الزمن القوي أولا أم ثانيا .

أن جويار بعد أن حدد ذاتية التفعيلية وعدم فصمها وتصورها تفعيلتين يصل إلى تصوير رموره لها وتحديد إيقاعها الموسيقى فيقول : يمكننا أن نعمل المقطع الأول القوى صاحب الزمن القوى والمقطع الثانى صاحب الزمن دون القوى وإذا مثلنا للزمن القوى بخط رأسى (١) فإن الزمن دون القوى سيأخذ خطا أقل منه طولاً .

أن الأمر فى ذلك ليس أمر حركات اذن لكنه فقط أمر ارتكازات وهنا يكون مدخلنا الموسيقى حيث نجد أنه إذا كانت جميع التفاعيل الأساسية ذات زمين قوى وضعيف فإن وزنها حينئذ يكون من الوزن ذى الأربعة أزمنة ونحن

إذا دونا هذه التفاعيل بالعلامة الموسيقية نستخلص منها بسهولة الوزن الدقيق للمقاطع التى تتألف منها ولقد كتب جويار فصلا فى كتابه عن أوزان التفاعيل وعلاماتها الموسيقية والعروضية نأخذ منها نموذجين للتمثيل هما فاعلن وفعلون ويعدهما نذكر تصوره الكامل فى جدول نعرضه بعد هاتين التفعيلتين .


ففى كلمة فعولن يرى أن الزمن القوى فيها على المقطع ( عو ) والزمن دون القوى على المقطع ( لن ) ، وحول تدوينها بالعلامة الموسيقية يرى أن المقطع عو ( عو ) سيبدأ به الوزن وأن المقطع ( لن ) يدخل فى القسم الثانى من الوزن المبدوء بالزمن دون القوى ، وأن المقطع ( ف ) سيتخذ مكانه قبل زمن الارتكار أى قبل عمود الوزن ( عو ) . وإذا كان المقطع ( لن ) سيبدأ الزمن دون القوى ، فيلزم ضرورة على المقطع ( عو ) أن يملا بمفرده النصف الأول من الوزن ، وقد اتخذ جويار وحدة للوزن العلامة البيضاء ( كروش )







لن يسند له أكثر من نصف مسته ؛ وبذا فإن فعولن حين ترصد بالمستنات تكون





هكذا : 

ف فولن

والعلامة  عبارة عن سكتة قيمتها نصف زمن وهى ضرورية هنا لإتمام الوزن فلو كررت فعولن فإن ( ف ) الثانية تدخل فى زمن هذه السكتة وتصبح

المتوالية هكذا :  وهكذا .  
ف فولن ف فولن

وهنا نلاحظ أن تكرار فعولن يحدث تلاحما رمنيا - هذا التلاحم أدخل المقطع الضعيف من التفعيلة الثانية فى إطار زمن التفعيلة الأولى حيث أخذ منها سكتها التى سادت نصف زمن  ويضع جويار رموزا لهذه المستنات فيمثل للمسته المزدوجة  بالمقطع القصير ( ب ) وللمسته  بالمقطع الطويل ( - ) وللمسته ونصف بطويل وقصير ملتحمين ( ) وللسواء  بطويل مضاعف هكذا (  $\bar{u}$  ) وللسكتة المساوية للمسته المزدوجة بقصيرة معكوسة  $\cap$  وعلى هذا يكون الرمز الموسيقى مقابلا للمقاطع على النحو التالى :

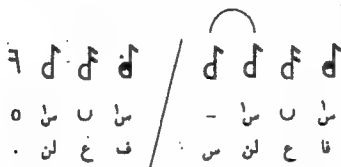
$\bar{u}$ = 	= س	$\bar{u}$ = 
$\cap$ = 		$\cap$ = 
$\cap$	$\bar{u}$	$\cap$

ويكون رصد فعولن بالمقاطع هكذا : ف فولن فولن





والسكتة موجودة ما دام المقطع الطويل قد جاء بعدها فإذا تلت تفعيلة تحمل مقطعا قصيرا فى أولها وراء فاعلن فإن ذلك المقطع القصير يأخذ حيز هذه السكتة السابقة التى تنهى فاعلن وذلك حادث فيما إذا جاءت تفعيلة ( متفعِلن ) وراء فاعلن فى البسيط ؛ لكن إذا اتبعت فاعلن بمقطع طويل بأن جاء وراءها مستفعلن مثلا فإن مقطعها يأتى ليختم فاعلن وينهى وزنهما على النحو التالى :



وهنا فإن زمن فاعلن الأخير الضعيف يكون قد امتلأ بثلاث نطقات هى :  
ن - م - هـ وتساوى كل منها ثلث طويلة .

هذا تصور لتفعيلتين يتضح فيهما الحفاظ على المقدار الموسيقى الذى تحويه التفعيلة ويوجب اعتبارا زمنيا بالإضافة إلى قوة الزمن وضعفه هذا الاعتبار هو السكتة وما يحدث من مداخلة بينها وبين ما يليها . وما نحن نورد التفعيلات مرصودة رصدا موسيقيا بين إيقاع كل منها حيث تقسم هذه التفاعيل إلى قسمين :



وما يبدأ بمقطعين بسطين :

او - / س س س ن

او - / س س س ه

تلك تصورات لكل التفعيلات أوردها جويار ولم يذكر فيها تفعيلة من تفعيلات البحور وهى « مفعولات » ، كذلك فإن الإيقاع الموسيقى ورصده الزمنى جعله يرى فى فاعلن وحدها وكذلك ومفاعلن ومستفعلن نموذجين مختلفين من ناحية القدر الزمنى . والحديث عن مفعولات أو ما يسمى يفرق الودت سوف نذكره من خلال الحديث عن فكر جويار بعد ذلك ، ولكن أن لنا أن نتقل إلى تفسير جويار لتغيير هذه التفعيلات داخل البحور وهو الذى يبين بوضوح دور الزحاف والعلة وسرهما . فما الذى يحدث للتفعيلات داخل البحور ؟

فى حديثه عن التغييرات الحاصلة للتفعيلة داخل البحور يفسر الكثير من الملاحظات على أساس أن الحاكم هو فكرة تعاقب الأزمنة حسب قانونه السابق .

يقول جويار : إننا نعلم أن كل تفعيلة مكونة من المقاطع توجد بينها الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة نوعا من الانسجام ، وبعبارة أخرى تقوم كل منها بذاتية إيقاعية مستقلة . هذه التفاعيل لو كان لا يدخلها أى تغيير ، ولو كانت تستعمل دائما فى الأبيات بالشكل الخارجى الذى درستنا عليها لكننت قد أوشكت على الانتهاء من مهمتى ولما كان على إلا أن أجمع هذه التفعيلات فى بحورها . لكن الأمر خلاف ذلك تماماً إذ كل هذه التفعيلات عرضة للتغيير

بطرق كثيرة وعلى أن أفحص هذه التغيرات . فماذا تكون دلالة الفحص لدى جويار ؟

يرى أن التغيرات على نوعين :

(١) بعضها يدخل على المقاطع الضعيفة .

(٢) والبعض الآخر يدخل على المقاطع القوية فى الظاهر .

أما تغيرات النوع الأول فليس هناك حسب رأى جويار أية صعوبة فى شرح كيف أو لماذا تحدث . أن الذى يجعل للإيقاع ماهيته إنما هو الترتيب الذى تكون عليه الأرمئة القوية والأرمئة الضعيفة ونسبة أماكنها بعضها إلى بعض ومن هنا كان إيقاع مفاعيلن مخالف تماماً لإيقاع فاعلاتن فكيف يكون ذلك ؟ لأن إيقاع مفاعيلن يبدأ بزمناً ضعيف ويحتوى على أربعة أرمئة ( م فاعى لن ) والترتيب الأول ضعيف والثانى قوى والثالث ضعيف والرابع قوى . وهذا التناوب عكس فاعلاتن رباعية الزمن أيضاً لكنها تبدأ بالقوى ( فا ) فالضعيف ( ع ) فالقوى لا فالضعيف ( تن ) ومن هنا فلا يمكن أن يحدث تبادل فى الموقع بين هذين الإيقاعين حيث لاتعوض إحداهما الأخرى .

لكن ذلك يختلف لو قارنا بين إيقاعى مفاعيلن ومفاعلتن حيث لهما العدد ذاته من الأرمئة وترتيبها قوة وضعفاً ؛ ومن هنا أمكن التبادل بينهما حيث جاءت مفاعيلن مكان مفاعلتن وهذا يرر زحاف العصب فى مفاعلتن حيث أصبح التناوب مقبولا وتواردت مفاعيلن مع مفاعلتن بنسبة واحدة فى قصيد الشعر العربى . وما سبق يفسر أيضاً التبادل الواقع أحيانا بين مفاعيلن ومفاعلتن فالاختلاف بينهما ضئيل من حيث وضعية الزمن الثانى الضعيف فحسب .

فالأولى إيقاعها :

ن	ع	ف	م
س	ـ	ل	ن

٢ / فاعل لن  
 ن / س ن س ن

والثانية إيقاعها

وهنا أمكنت المبادلة بينهما ؛ أى أمكن قبول قبض مفاعلين وذلك وإن كنا حسنا فى ضرب وعروض إلا أن قبوله فى حشو القصيدة ليس كثيرا .

المبادلة السابقة أيضاً أمكن حصولها بين مفاعلتين التى هى ن / - ن ن س ن  
 وبين مفاعلتين ن / س ن س ن حيث الثانية تقرب من الأولى وهى صورة مزاحفة لها .

أن القسم الأول يبدأ بزمن قوى والذى رأيناه سابقاً فى فاعلين ومفاعلتين لايمكن أن يبادل تفعيلات القسم الثانى بأنواعه لأن تفاعيل القسم الثانى تبدأ بزمن ضعيف ومن ثم فالتساوب الإيقاعى يكون مختلفاً ؛ ولأجل ذلك فإن المبادلة الحاصلة لتفعيلات القسم الثانى تحصل دون أدنى صعوبة كما رأينا فى تبادل مفاعلتين بمفاعلين ، ومفاعلين بمفاعلتين أو مفاعلتين بمفاعلين ، وكلها تبادلات فى القسم الثانى ، ومن مبادلات القسم الثانى الصالحة أيضاً تبادل مستفعلين بمفاعلتين - وهذا تفسير للخبر - حيث تكون مستفعلين - / ن ن س ن  
 ومفاعلتين ن / س ن س ن . والمبادلات هنا لايجد فيها جويار أى غرابة لأن ( مس ) مقطع ضعيف فى مقابلة ( م ) وهى أيضاً مقطع ضعيف وهى عمود الوزن أى بدايته وهنا يقول جويار إن الإنسان يمر سريعاً على الزمن الضعيف الذى يسبق عمود الوزن ، ولذلك فإن الأذن لا تتوقف لتقدير المقدار الدقيق وتقبل بذلك هذه الإيقاعات التى تحدث لها نفس الانطباع بصورة محسوسة كأنها بعضها يطابق البعض الآخر . ويستطيع المرء أن يتأكد من حقيقة هذا الأمر بنطق التفاعيل الثلاثة بآى إيقاع يريده .

وحين يتحدث جويار عن التفسير الحادث لفعولن وهى ما تخص القسم الأول يجد أن لها تغييراً واحداً داخلياً يتناول زمناً ضعيفاً ، وهذا التغير يخص

الحركة (و) فى فعولن حيث لاتدوم أكثر من طويلة ونصف ؛ ومن هنا تدخل بين المقطع ( عو ) والمقطع ( لن ) سكتة قصيرة فيكون تصورها ما يلى :

ف   عو   لن

ف   عو   لن

وعلى هذا فإن المقطع ( عو ) إذا عوض بمُ

لوقعنا على تفعيلة جديدة بناء على التغير السابق هى ( فعللن ) وصورتها

ف   عو   لن

ف   عو   لن

وهنا نجد أن معنا إكائيتين لفعولن هما فعولن وفعللن ، والفرق بينهما موجود عند جويار الذى يرى أن العروضيين العرب لم يلحظوا ذلك الفارق اللطيف بينهما لأنهما يسويان لغويا بين صيغتي يحطن ويحيطن فهما عند العروضيين العرب بوزن واحد لاختلاف فيه هو فعولن لكن جويار يرى أن يحيطن وزنها فعولن ، لأنها تحتوى على حركة ( ي ) وهى حركة قابلة لأن تطول مدة زمنين بينهما يحطن ( فعلن ) لأنها تحتوى على مقطع حط لا يمكن أن تتجاوز مدته طويلة ونصف ؛ ومن ثم كان له أن يعوض بسكتة مساوية للقصيرة قبل الزمن القوى وعلى ذلك فهو يعترف بوجود ما يسمى بفعلن فى مجاورة فعولن .

وتعليننا أن جويار يتعد هنا عن الميزان وينظر إلى الموزون فى صورته المفردة البعيدة عن سياقية التركيب الشعرى ، ويفترض فرقا فى الزمن بين ( يحط ) و ( يحى ) بناء على رحابة المد وإغلاق المقطع ، وقد يكون له حق فى ذلك على مستوى الموزون ؛ لكن لماذا التفريق على مستوى الميزان ؟ أن دلالة فعولن قابلة لأن تحوى فى إطارها كل مدى زمنى يمكنها أن تستوعبه ومن ثم فإن يحيطن مساوية ليحطن وذلك لكون فعولن تحمل

الصيغتين . إن الصيغ هنا رموز تحوى أبعادا موسيقية تنطبق تحتها والمقطع فى الميزان لا يوازى قدره مقطعا واحدا فى الموزون فلقد رأينا أن مستعملين بمقاطعها الأولى المغلقة البعيدة عن المد يدخل فى رحابها من الموزون ما هو مد وما هو غير مد مثل ( لا لا تتم ) أو ( قد قد ذهب ) . فإذا كانت فعولن وحدها هى القابلة للتبادل مع فعولن على أساس من رحابة المد وإغلاق المقطع فلماذا يقتصر الأمر من الناحية الزمنية عليها وحدها وكل التفعيلات برمورها قابلة أن تحوى تحتها وهى مخلقة المقاطع ما هو مفتوحها ، كما يمكن أن تضع وهى مفتوحة المقاطع ما هو مغلق ( لقد قلت فى الفصل السابق أن تفعيلاتنا ليست أطرا لغوية فقط يُحكم فيها تصور المقطع اللغوى وحده ، بل هى أطر موسيقية تعمل المقطع فى الميزان ذا دلالة صوتية تختلف عن المقطع فى الشر . . ولقد جانب جويار الصواب حين دعا بعد ذلك بأن التفعيلات ما هى إلا أمور اعتبارية لا تحوى أية دلالة صوتية .

وعن التغير الذى يحدث لفاعلاتن وفاعلن وهما من القسم الأول حيث يتحولان إلى فاعلاتن وفعلن أى حيث يخبران يرى جويار أن ذلك التحول كبير لأنه يخرج بالتفعيلة من نوعها الأول إلى القسم الثانى مباشرة الذى تتحول فيه مستعملين إلى متفعولن وفعلولن إلى فعولن ؛ ومن ثم كان لزاما عليه أن يبرر ذلك التحول الذى يخرج التفعيلة من بابها إلى باب آخر . وهناك تغير لفاعلاتن تتحول فيه إلى فاعلاتن ويرى جويار أن هذا التغير ليس كبيرا لأنه يخص الزمن الضعيف فى التفعيلة . ويبرر ذلك بأن فاعلاتن تملأ الزمن فالنصف الأول منها فاع نصف الوزن وكذلك لات تلك التى تنفك عنه إلى ثلاثة مقاطع ل ا ت وحين يسقط الارتكاز من على ( ل ) فإن المقطع ( ل ) يدوم طويلة ؛ ومن هنا كان على ( ا ت ) ملء بقية نصف الوزن أى مقدار طويلة ومن هنا فكل منها يساوى قصيرا وتكون فاعلاتن كالآتى :

ل ل ل ل ل ل

ل ل ل ل ل ل

ل ل ل ل ل ل

ل ل ل ل ل ل

فهى تعويض لفاعلاتن التى هى

فما الذى نخرج به من مثل ذلك التغير ؟ نخرج بدلالة هي : أنه ما دام التغير قد أصاب الزمن الضعيف فحين إيقاع التفعيلتين لا يلحقه قط ما يمس خصائصه الأساسية ومن ثم فقبول فاعلات تعويضا لفاعلاتن أمر مقبول لدى جويار ، ويبقى التغير الأساسى أى التحويل إلى فاعلاتن وهو تغير فى خصوص زمن التفعيلة القوى . فهل يقبل ذلك ؟ ليست هناك فى فاعلاتن وتحويلها إلى فاعلاتن إلا طريقة واحدة للتغير ، وهى تحويل الزمن القوى أو ما هو دون القوى إلى زمن ضعيف ؛ بمعنى أن نسلبه الشدة والطول ( الارتكار ) . وبعبارة أخرى أن نحذفه والواقع أن تغير فاعلاتن إلى فاعلات يتبع منه أن تفقد فاعلات زمنها القوى عندما تصبح فاعلات وبما أن المقطعين ف ع مدة كل منهما قصيرة ويقعان مباشرة قبل الزمن دون القوى ( لا ) ؛ فإن إيقاع فاعلات

يكون  والواقع فى رأى جويار أن هذا الإيقاع

ليس له ما يشابه التفعيلة الأصلية فاعلات ( سـ ب سـ ب ) ؛ لأن

فاعلات كانت تنتمى كما سبق أن قلت إلى القسم الأول الذى يبدأ بزمن قوى فلما حولت بدأت بزمن ضعيف مما يدخلها فى القسم الثانى ؛ ولأن فاعلات لها زمنان قويان ، وليس لفاعلات إلا زمن واحد منهما وهو الزمن دون القوى . ومعنى ما سبق أن حين فاعلات يحدث تطورا جديدا فى التفعيلة .

والحديث عن تغير فعولن بالقبض إلى فعولن دون أن تكون عروضاً أو

ضرباً له مشكلة كالتغير السابق فجويار يرى أن لها زمنين قوين وترصد

هكذا  ولو عوضت بفعول تصبح حركة (ل)

قصيرة ، وهذه القصيرة داخله ضمن الرمز الضعيف الذى يلى الزمن القوى

( عو ) مباشرة ؛ ومعنى ذلك أنها ستدخل فى النصف الأول من الوزن





بالإضافة إلى أن الارتكازات القوية ودون القوية لم تعد تحتفظ بمكانها الطبيعي حيث يرى مفاعيلن الأولى يكون زمنها القوى ( نبرها ) على ( لن ) . بينما مفاعيلن الأخيرة يكون نبرها القوى على ( فا ) ، حيث تحصل فعول الأولى ارتكازا قويا ، ولا تحمل الثانية ارتكازا قويا . وذلك يرينا أن التعويض في إطار البيت قد أحدث انقلابا خطيرا . . وفيما سبق نرى أن صورة من صور التعويض لم تقم على مجرد إيجاد فقط بل بتضام التفاعيل معاً لتشكيل مكونا إيقاعيا له بعد موسيقى . والملاحظة نفسها يراها جويار في تعويض مستفعلن بمستعلن ( أى طيها ) . ومعنى ما سبق خروج جويار بقاعدة مرتبطة تماماً بفكرته عن تنابع الأرمنة وهى : أنه يجب علميا استبعاد إمكانية بقاء التفعيلة مشابهة لنفسها حين تفقد أحد زمنها القويين أو حتى مجرد أن يغير مكانه فقط . ولو أن المقاطع ف ل ت فى التفعيلات فعاتن فعلتن فعول مستعلن كانت فى الواقع ضعيفة فإنه ما كان لهذه التفعيلات أن تكون بديلا للتفاعيل الأصلية فاعلاتن فاعلن فعولن مستفعلن .

لقد أكد علماء العرب وثيقة الصلة بين هذه البديلات وأساسها كما أن الشعر يثبت ذلك التبادل فكيف إذن يكون حل هذه المشكلة وقد افترض جويار ذلك التطور السابق عند فقد الزمن القوى ؟ بعد تريث ونظر فى أصل هذه التفاعيل يتقبل ما سبق بديلا حيث يرى جويار أن جزءا من حل هذه المشكلة راجع إلى نقص فى العلامة العروضية العربية حيث نجد أن العلامات العروضية العربية تسقط فى اعتبارها دلالة السكتات كما لم تعط إطلاقا الوزن الدقيق للحركات وربما كنا ازاء نقص يعود إلى عدم اهتمامهم بالتسجيل الكتابي لما يسمى بالحركات الطويلة وبخاصة الألف . فهل من الممكن أن تكون الصيغ فعاتن فعولن فعول مستعلن بديلات خطية املائية لفاعلاتن وفاعلن وفعولن ومستفعلن ؟ إننا نجد قبلا من ذلك فى رصدهم الاملائي لكلمتى حارث

ومعاوية على أساس من حرث ومعويه هل يمكن أن نكون بازاء أمر من هذا القبيل ؟ يحدد جويار من وجهة نظر عروضية دلائل تحمل على هذا الاعتقاد وذلك كما رأينا من التطور الكبير في المبادلة ؛ وقد كان لهذه المشكلة أن تحل لو اتفقنا على أن فعلن وفعلتن ومستعلن بدائل كتابية كفعلن - فعلتن - مستعلن بالفتحة الرأسية وأن فعول هي كتابة صوتية لفعولو ويرى جويار أنه كان من الممكن اللجوء إلى هذا الافتراض وهذا في رأيي أمر غريب مردود عليه بأن الافتراض إن كان خاصا في تطبيقه بالميزان فما رأيك بالموزون الذي لا يمكن أن يمثله ذلك الافتراض تماماً . ولعل الاحساس بعدم قيمة هذا الافتراض جعل جويار يحاول أن يحل المسألة بطريقة أخرى وذلك حين بدأ نفسه بسؤال . هل التفاعيل العربية جاءت نتيجة مفهوم عروضي بمعنى أن العرب أطلقوها عن وعي ليطبقوا عليها ألفاظ لغتهم ؟ . أو أن هذه التفاعيل نتيجة توليد لاستعمال بعض الكلمات ؟ ويرجع جويار الافتراض السابق وإن كنا نرفضه<sup>(١)</sup> لأن كل الدلائل كما يقول تشير إلى الأمر الثاني فوجود لغة الشعر قبل وجود تفاعيل الخليل يوحى بذلك ويكفيه دليلا على أن العدد الوفير من بدائل هذه التفاعيل يدل على ذلك . فمما لا شك فيه لدى جويار أن كلمات اللغة العربية لها إيقاع<sup>(٢)</sup>

(١) نرفضه لأن التفعيلة بها من الدلالات الصوتية التي تخصها وحدها وتعملها ذات إيقاع خاص تحكم به أوزان الشعر .

(٢) اعتبر جويار أن إيقاع التفاعيل لكي يفهم يجب أن يفهم إيقاع الكلمات العربية ذاتها لأنها أساس في تصور هذا الإيقاع وهو حين يبحث التفعيلة يبحث عنها بدلا لغويا فقط . لكلمات لها ذات الإيقاع وعلى ذلك فقولن في رأيه اسم مصدر تكرر في الوقت الذي تستخدم فيه كنموذج تفعيلة وهي تفعيلة ترمز في نظر العرب لصيغ متعددة في اللغة مثل فعل فعلت فعلتم وكذلك بقية التفاعيل .

ويرى مؤكدا لذلك أن البديلة الطبيعية كانت في تعبير العرب عن أنفسهم أولا بالنشر ثم استجابة لحاجة طبيعية لأحداث نوع من النظم الموسيقية قسمت لديهم الجمل إلى وحدات متوازنة بينها أكبر قدر من التشابه وكانت الوسيلة في ذلك محاكاة صيغ الكلمات ومن هنا نشأ الجمع .

لكن الحاجة كانت ملحة إلى تضام أكبر فتوصلوا إلى ذلك بأحد أمرين : إما باستخدام كلمات لها نفس الصيغة في كل شعر ، وإما يربص كلمات مختلفة من شأن اجتماع بعضها مع بعض أن يولد مجموعات إيقاعية متشابهة وكانت البحور وبعد ذلك تنسج لياحى العربية بحث الإشعار وكشف -

طبيعى خاص ، إيقاع يستوجب وجود أرمنة قوية وأرمنة ضعيفة فى الكلمة ومن هنا فالستيفيلات فى رأيه مولدة من إيقاع كلمات اللغة ذاتها وجهد العروضيين فى رأى جويار يتركز فى أنهم تحدثوا فقط عن الحروف المتحركة والساکنة ولكنهم لم يوفقوا إلى فهم الإيقاع باعتبار عناصره الأساسية هى الزمن القوى والزمن الضعيف والكمية . ولم ينظروا إلى المقاطع طويلة أو قصيرة ، فإذا حللوا كلمة ( قَتْلٌ ) من ناحية عروضية لم يكن لديهم إلا أن يقولوا : هذه الكلمة تتكون من الحرف المتحرك ( ف ) ، مع الحرف الساكن ( ت ) مع الحرف المتحرك ( ل ) مع الحرف الساكن ( ن ) . أما عن كمية المقاطع وقوتها أو ضعفها ، فلم ينسوا بكلمة فى شأنها . وقد يوجه اعتراض إلى جويار بأن العروضيين وإن لم تكن لديهم فكرة عن السمية فإن النحاة أدركوها حين ميزوا تميزا واضحا بين الحركات الطويلة والقصيرة وبجيب جويار عن ذلك بأن الكلمات العربية مقطوعة عن إيقاع طبيعى يتأتى لها قسرا من الارتكازات أو نبرات الشدة وهو يرمى أن إيراد المد ناشئ عن التبر أى أن الاستطالة الخاصة بحرف المد يمكن أن نعزوها إلى شدة التبر أو الارتكاز فالارتكاز فى المقطع الثانى من فعولن هو الذى جاء بالمد وكذلك الارتكاز فى المقطع الأول من فاعلن هو جلب استطالة الحركة الأولى .

ولكن إذا كان الارتكاز قرين الاستطالة فما الحكم فى ورود كلمات لم يرد بها مد مثل فعلت وفعل وهى مستخدمة فى القريض ويرى جويار أن هذه الصيغ إما أنه ليس لها ارتكاز مطلقا ، وإما أن الارتكاز يقع على حركة من حركات الكلمة دون أن يحدث استطالة للمد فيها .

وعلى أساس ما سبق أى مراعاة الارتكاز الذى يوجد نوعا من الاستطالة أولا يورد ، وإنما يبقى فإنه من الممكن أن تكون التفاعيل فعلن ، فعلن ،

= بحورها وانجهت أنظارهم إلى تدوين الكلمات النموذجية التى تمثل التفاعيل ووقفوا عندها بنية التحليل والتجريد . جويار - نظرية موسيقية .

مست علن تعرض بكثرة التفاعيل الأصلية فاعلن ، فاعلاتن ، مستغلن وذلك لأن تعويضها لا يدخل أى تغيير أساسى فى البيت حيث إن هذه التفاعيل بهذا الإدراك تمدنا بإيقاعات وأوزان معادلة لإيقاعات وأوزان التفاعيل الأصلية ومن ثم لم يكن غريبا أن تقع المبادلة رغم ما توهمناه سابقاً من فقد الزمن القوى وتحويله إلى ضعيف مما يحيل تصور القسم الأول إلى الثانى . وكذلك فإن فعولن حين تتحول إلى فعولن فليس ذلك فقد لا ارتكارها دون القوى لأنها فى الطويل تكون متبوعة بالتفعيلة مفاعيلن أو بديلتها مفاعلن ومن ثم فإن المقطع ( ل ) يتخذ مكانه قبل المقطعين ( مفا ) فيستلقى بذلك نبرا ارتكاريا مما يجعل فعول مطابقاً من جهة الوزن لفعولن حسب ما يراه جويار الذى يطلق هذا على كل البحور التى تأتى على غرار ذلك حيث يلاحظ ما يلى :

أنه إذا وجد مقطع جهير مثل ( ل ) متبوعاً بمقطعين من النوع نفسه أى بحرفين متحركين ( مفا ) فإن ذلك المقطع المذكور قابل لأن يتلقى ارتكاراً عروضياً ويكفى أن يكون المقطع المذكور مسبوقة ومتبوعاً بزمان ضعيف .

ويرى جويار فى هذه الملاحظة السابقة مفتاحاً لكثير من التغيرات التى تطرأ على التفاعيل فى الظاهر حيث يمكن أن تصير مستغلن فى الرجز إلى متعلن فالقطة ت لكونه مقطعا جهيرا واقما قبل حرفين متحركين ( عل ) فإنه يتلقى ارتكاراً قويا وبلا يمكن أن تكون متعلن معادلة لتفعلن التى بدورها معادلة لمستغلن كما يبدو على النحو التالى : متعلن  $\begin{matrix} \text{ب} & \text{ا} & \text{ب} & \text{س} & \text{ا} \\ \text{ع} & \text{ل} & \text{ن} & \text{س} & \text{ا} \end{matrix}$  ← متعلن  $\begin{matrix} \text{ب} & \text{ا} & \text{ب} & \text{س} & \text{ا} \\ \text{ع} & \text{ل} & \text{ن} & \text{س} & \text{ا} \end{matrix}$  مستغلن  $\begin{matrix} \text{ب} & \text{ا} & \text{ب} & \text{س} & \text{ا} \\ \text{ع} & \text{ل} & \text{ن} & \text{س} & \text{ا} \end{matrix}$  .

وهكذا يرى جويار أننا لانصادف فى أى بحر من البحور التى أوردها لنا الشعر العربى القديم البدائل فعول ، وكذلك مفاعيل وكذلك مفاعلت إلا قبل



وحين نقارن بين التفعيلة الأولى وبدائلها ندرك أن مكان النقص قد عوض بسكتة ( ٦ ) حيث عوضت السكتة ( ٦ ) المقطع ٦ من فاعلن إلى فعلن وكذلك عوض المقطع القصير ٦ سكتة ٦ فكان التحويل من فاعلن إلى فعلن ، وهذا تأكيد لدور السكتة باعتبارها قيمة زمنية في عملية التبادل .

## ٢- فاعلاتن

الاسم الاصطلاحي	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
فاعلاتن		فـ نـ بـ سـ نـ	فـ نـ بـ سـ
فاعلات		فـ نـ بـ سـ	فـ نـ بـ
فعلاتن		فـ نـ بـ سـ	فـ نـ بـ
فعلات		فـ نـ بـ	فـ نـ

والملاحظة على التفعيلة الأصلية وبدائلاتها أن القيم الزمنية القوية ثابتة المكان في كل هذه التفعيلات .

**القسم الثاني**  
**النوع الاول - ١ - فعولن**

### النوع الأول - ١- فعولان

[illegible]

ويلاحظ من الجدول السابق دور السكة في المبادلة كما يلاحظ إغارة التفعيل على مقاطع التفعيل التي تأتي بعدها وقد أمكن ذلك بتمثيل حدود الإغارة بسكتين معا ٩٩ في نهاية التفعيل ، فإذا ما جاء المقطعان الجهيران أخذوا حينئذٍ هاتين السكتين .



## ٢- مفاعيل

الاسم الاصطلاحي	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
مفاعيل	٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	١ ٢ - ٣ - ٤ ٥ ٦	١ - - - ١
مفاعن	٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ١	- ١ - ١
مفاعيل	٦ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	١ ٢ - ٣ - ٤ ٥ ٦	١ - - ١

## النوع الثاني من القسم الثاني - ١ - مستفعلن

الاسم الاصطلاحي	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
مستفعلن	٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ١	- ١ - -
مستفعلن (مفعّلن)	٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ١	- ١ ١ -
مفعّلن (مفاعن)	٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ١	- ١ - ١
متعلن (معلّتن)	٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ١	- ١ ١ ١

- ٢ - متفاعلين

الاسم الاصطلاحي	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
متفاعلين	٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨
متفاعلين (مستعملين)	٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨
متفاعلين (مفتعلين)	٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨
متفاعلين	٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨

- ٣ - متفاعلين

الاسم الاصطلاحي	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
متفاعلين	٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨
متفاعلين أو متفاعلين	٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨
متفاعلين	٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨
متفاعلين أو متفاعلين	٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨	٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨





تبدأ بزمان ضعيف ، وفعلون تبدأ بزمان قوى ؛ والحال أنه مهما يكن من أمر النبر فى هذه التفعيلة فما كان لها أن تتغير إلى فعلون تارة وإلى فاعلن تارة أخرى لأن مفعولات لكى تتحول إلى فعلون كان يلزم أن يفترض أن مقطعها الأول مركب والثانى يحمل الارتكار كالمقطع الثانى فى فعلون فهل يحدث ذلك الفرض إذا تحولت إلى فعلون ؟ لا . لأنه لكى تتحول مفعولات إلى فاعلن يفترض أن يحدث العكس ؛ أعنى أن يكون مقطعها الأول قويا والثانى ضعيفا . وهكذا لم تتحد الرؤية النبرية لمفعولات ؛ لأننا نخرج من ذلك بأن المقطعين الأول والثانى من مفعولات قويا ضعيفان فى وقت واحد ؛ ومن ثم كان فرضا نظريا فقط فى السريع .

ويرى جويار أن التحليل لكى يجعل المنسرح مع السريع فى دائرة واحدة افترض أيضاً وجود مفعولات وسطا فى المنسرح التى تصير بعد سقوط ثانيها الساكن إلى مفعولات أو رابعها الساكن إلى مفعولات ومن ثم كان من السهل هنا أن نفترض أن مفعولن الأصلية فى السريع اشتقت أساساً من مفعولات وذلك بعد تحويل لات إلى لن ومن ثم فالصيغة المتوسطة لا تكون إلا مفعولات . وبعد أن فك التحليل المنسرح والسريع وجد بالصدفة أنه قد استطاع أن يرى متوالية تحدث بحرا قديما هو الخفيف واستخرج ثلاث صور أخرى هى المضارع والمقتضب والمجث لم تكن معروفة لدى الشعراء القدماء لكن التحليل لم يشغل نفسه بذلك ولم يتردد بعد ذلك فى اتخاذ أمثلة لهذه البحور .

ويخلص جويار عما قاله إلى أن التفعيلة مفعولات ما هى إلا افتراض محض وأن السريع والمنسرح يتجزآن على خلاف ما ذهب إليه التحليل ، وأخيراً على أن المضارع والمقتضب والمجث بحور مصطنعة ومخالفة لروح النظم العربى ، وأن الدائرة الرابعة تستحق بجدارة الاسم الذى سميت به وهو المشتبه وهكذا ألغى جويار ما يسمى بمفعولات أساساً أو ما يسمى بالوتد المفروق فى الإيقاع الشعرى . فهل نحن متفقون معه فيما يراه ؟

قلت إن حديثاً خاصاً عن دور الوند سيأتى فى مكانه وأن لنا أن نعرض هذا الحديث فى سبيل الحوار مع جويار . لقد رفض جويار تفعيلية مفعولات ومن ثم رفض ما يسمى الوند المفروق وعاب على الخليل أنه لم يحكم قانونه الموجود فى دوائره الأربع على الدائرة الخامسة المسماة بدائرة المشتبه معتمداً فى ذلك على التبادل فى موطن القوة والضعف بين المقاطع المتقابلة فى البحور صاحبة الدائرة الواحدة .

وفيما يعترض به جويار إلزام للخليل أن يقر ويؤمن بالقوة والضعف كما يفرضها جويار حسب قانونه المتوالى الأزمنة وإذا لم يكن لهذا الفرض وجود عند الخليل فليس قصوراً منه وإنما معناه أن له رؤيته الإيقاعية التى تحسب القوة والضعف حساباً خاصاً ولعل ما يبين هذا الإحساس تمثله وتدا مفروقاً فيها يقابل الوند المجموع ؛ فلعلة أحس بقيمة صوتية لإيقاع الوند المفروق تخالف تماماً القيمة الصوتية التى يمثلها إيقاع الوند المجموع ، ولعله أحس بذلك فرقاً موسيقياً فكانت موازينه بمثابة لهذا الأساس فى مجموعة البحور التى مثلتها دائرة المشتبه . أن جويار يفرض على الخليل قانونه ليحاسبه به بعد ذلك والعكس مطلوب فقد كان الأجدر لجويار أن يحاول تمثل إيقاع الوند المفروق لاهتمام الخليل به لا أن يعكس الأمر . . إن الذى ألزم جويار أن يفعل ذلك لم يلزم الخليل فقد أقام جويار بناء تفعيلاته على أساس أنها مقابل لغوى له ما يناظره تماماً من كلمات اللغة ورأى أن إيقاع الكلمات هو أساس لإيقاع التفعيلات ؛ ومن ثم كانت التفعيلة عنده كلمة لغوية فانهدم إحساسه بفرق الوند فى بعض التفعيلات لأن تصوره فى إيقاع الكلمة لا الوزن الموجود لا يعدو أن يكون سبباً خفيفاً وحركة تنفق مع مقطع التفعيلة التالية لها .

وكانت هذه نقطة الخلاف لأن التفعيلة حين جعلت ميزاناً أصبحت أرحب وأمثل للندالة على الموزون ولم تصبح كلمة تحمل طبيعة مفردات اللغة بل أصبح لها إيقاع خاص يتشكل فى نظام منسب يحكمه موسيقى البيت ، وهنا

[illegible]

الخليل لم يك مخطئا اذن فى تصويره الوجد المفروق والبحور التى اثبت عليه ، أما الحديث القائم على تمثل نهاية السريع وان مفعولات المزعومة فيه لا يمثلها الواقع الشعرى فنحن وإن كنا نؤكد لكن التفسير هنا لا يقوم على رفض تمثل البديل كما ناقش جويار بل على أساس أن تلك إمكانات أخيرة لما يسمى العروض والضرب وإيقاعهما له حكم يخصه فليس غريبا وإن كان ذلك فرضا

أن تتحول مفعولات إلى فعولن أو إلى فاعلن رغم اختلاف توالى رمنيها  
القويين ؛ لأن فعولن وفاعلن هنا يدرسان فى زمن خاص يحكمه ما يسمى  
عندنا بالتردد الشطرى والتردد القانونى .

بقيت اذن نقطة اصطناع بعض بحور هذه الدائرة كالمضارع والمقتضب  
والمجثث وأرى أن ذلك لا يعيب الدائرة لأن الدائرة تصور شتى الإمكانيات  
الموسيقية وليس بلارم أن يطابق الواقع كل ما أحدثه النظام وما هذه المخالفة إلا  
دليل على أن التحليل كان يرى النظام أساسا يمكن أن تشكل تحته أطر إيقاعية  
لا حصر لها ومن هنا كان ميزاته هو الحاكم لا موزونه .

لقد سبق أن قلنا أن جويار اعتبر التفعيلات بدائل لغوية لكلمات موجودة  
فى اللغة حيث رأى الاصل فى إيقاع البحور إيقاع الكلمات ذاتها وكان عليه أن  
يتصور على نحو كامل كيف تتجمع هذه الكلمات لتكون البحور ؟ هل يبقى  
إيقاعها واحدا حين تأتى فى تجمع خاص ؟ هل يظل نبرها ثابتا كما فرضه جويار  
عليها وهى مفردة ؟ يجب جويار عن هذين السؤالين بفصل كامل يأتى فيه  
بعديد من النماذج ليثبت أن إيقاع الكلمات ومن ثم التفعيلات يحدث لها تغير  
ما فيما يخص النبر والإيقاع حين تتجمع لتكون بحرا من البحور ومن ثم جاء  
بآيات الشعر ليعطى إيقاعا لكلماتها وهى مفردة ثم يحاول النظر إليها وهى فى  
حالة التجمع ومن ثم كان عمله رائعا إذ يفرق فيه بين إيقاع الكلمة المفردة  
وإيقاع الكلمة فى سياقها ومعنى ذلك أن الإيقاع والنبر يتنوع عنده إلى إيقاع  
ونبر افرادى وإيقاع ونبر مقامى وهذا تصو لتجربته من خلال بعض الآيات .

من بحر الطويل : قفا نيك من ذكرى حبيب ومزلى

وتوقع كلماتها حالة الافراد : قفا - نيك - من - ذكرى - حبيب ومزلى

والارتكار هنا على المقاطع فا - ن - م - ذ - رى - م



أما التوقيع حالة التجمع فى سياق شعرى :

قَفَا نَبِكَ مِنْ ذَكْرِي حِينَ وَمُزَلِي  
فَعَو لَنْ م فَا عَى لَنْ فَعُولَنْ مَفَاعَلَنْ

ويتبين لنا حسب التوقيع الإفرادى أن الكلمات لا تشكل بحراً من بحور الطويل لأنها لا تحمل أبعاد المتواليات الزمنية كما تصورها جريار ، ولكى تتمثل البحر كان علينا استبدال الارتكار القوى الذى على ( نيك ) إلى ارتكار دون قوى ، كما علينا أن نحذف الارتكار القوى الموجود على ( ذكرى ) .

ومن بحر البسيط هذا البيت : لو كنت من مارن لم تستبح أبلى  
لو وقعناه على الإفاد لكان ما يلى :

لَوْ كُنْتُ مِنْ مَا رَنْنُ لَمْ تُسْبِحْ أَبْلَى  
فإذا تجمع فى بسيط لكان :

لَوْ كُنْتُ مِنْ مَا رَنْنُ لَمْ تُسْبِحْ أَبْلَى  
والفرق بين التوقيعين فى النبر واضح

ومن بحر الوافر : فدت نفسى وما ملكت يمينى

لو وقعناه على الافراد لكان

فَدْتُ نَفْسِي وَمَا مَلَكْتُ يَمِينِي

فإذا تجمع فى وافر لكان

فَدْتُ نَفْسِي وَمَا مَلَكْتُ يَمِينِي

ويبدو الفرق أيضاً بين التوقيعين إذا لاحظنا كلمة ملكت فى التصورين .

ومن بحر الكامل : ولقد شهدت الخليل يوم طرادها

لورؤّع على الافراد لجاء على النحو التالى :

ولقد شهدت تل خيل يوم طرادها

ولو تجمع فى بحر لكان

ولقد شهد الخيل يوم طرادها

ويكفيّنا من توقع جويار هذا العدد من الأبيات الذى يتضح فيه أن تكوين الكلمات داخل البحور يغير من إيقاعها وارتكازها ، ونلاحظ أن توقع الكلمات النهائية فى البحر عنده لم تفرق فى الإيقاع حين جاءت مفردة حيث يلاحظ ذلك فى الكلمات السابقة منزلى - ابلى - يمينى - طرادها ، ونحن نحسب أن للنهاية إيقاعا يفرقها عما فى حشو البيت من إيقاع .

ولكن كيف كان العربى يتبين إلى حد ما إيقاع أبيات الشعر العربى ؟ كان يرى ذلك من خلال الاعتناء الانشادى بالضغط على المقاطع المضروبة بالارتكاز والمروءة بسرعة إلى المقاطع الضعيفة أى أنه كان يعنى مختلف الإيقاعات الموجودة فى قصيد الشعر بناء على هذا الارتكاز .

ويخرج جويار من خلال حديثه السابق بنتيجة مؤداها أن سقوط الارتكازات والاحتفاظ بها وتحويلها على الكلمات يخضع لقوانين عامة للغاية حيث إن الارتكاز لا يسقط ولا يظل إلا فى ظروف محددة ومعينة ، وهذه التغيرات فى إيقاع الكلمات المنفردة تتجلى واضحة عن طريق اجتماعها فى البيت ومن هنا فإن جويار يستخلص قانونه القائل بأن إيقاع البحور قد تولد عن إيقاع الكلمات . فكيف كانت قوانين التحول الارتكازى بين الكلمات مفردة وبين وجودها فى إيقاع ؟

يصوغ جويار هذه القوانين على النحو الآتى :

١ - الارتكاز الواقع على مقطع مركب يسقط عندما يكون هذا المقطع موجودا بين مقطعين آخرين مزودين بارتكاز كما يرى حدوث ذلك فى السطريل والنسيط والهزج والوافر والكامل . . إلخ .

٢ - المقطعان المركبان الواقعا بين مقطعين آخرين مركبين قوين لا يحتفظ الاول والثانى منهما بارتكازه كما يرى ذلك فى المنسرح والخفيف .

٣ - إذا بدأ البيت بمقطعين مركبين فإن الاول منهما يفقد ارتكازه .

٤ - يجب أن تحول الارتكازات القوية فى الغالب إلى ارتكازات دون قوة ، والعكس بالعكس كى يحدث التناوب الارتكازى .

ويلاحظ مع القوانين الأربعة أنه بمجرد ما يكون الارتكاز القوى قد ضعف فى الكلمة فإن هذه الكلمة تلحق كلها أو جزء منها بالكلمة المتقدمة عنها وتكون معها كلمة جديدة مصطنعة ، وتنقسم الجملة إلى سلسلة ذات مجموعات كل مجموعة منها مزودة بارتكازين .

٥ - يختفى الارتكاز القوى الواقع على أول مقطعين متحركين متاليين وذلك حين يحتوى البيت على كلمات على صيغة مفاعلتن مفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن .

٦ - عندما تتطلب حركة البيت من مقطع قصير أن يتلقى ارتكازا ويطول فإنه يفعل ذلك شرط أن يكون هذا المقطع واقعا قبل مقطعين متحركين متبوعين بساكن على نحو تتكون معه فى وسط البيت متوالية من المقاطع مماثلة لصيغة فعلن .

هذه قوانين إيقاع الكلمات فى البحور لدى جويار ولعلنا بختامها نكون قد أدركنا الجهد الشامل الذى بذله جويار فى فهم إيقاع الشعر العربى من خلال

نظريته التي عبر عنها لقد كان من نتاج هذه النظرية أن صورت لنا أن النبر يؤدي دوراً هاماً في إيقاع الشعر ويضطلع بدور في تفسير الزحاف والعلة حيث تصور التفعيلات المزاحفة بدائل موسيقية صالحة للتفعيلات الأساسية بناء على قانون تعاقب الأوزنة الذي من خلاله ظهرت قيم عديدة تفسر الزحاف .

لقد أطلعنا الحديث عن محاولة جويار لأنها نبراس لكل حديث يذكر دور النبر في الإيقاع الشعري . فهل سلم جهد جويار ويرى تماماً من النقص ؟ إن من يحاسب الرجل في إطار قانونه الذي التزم به لن يجد نقداً يمكن أن يوجه إليه ، وعلى ذلك فكل نقد يوجه إلى جويار هو نقد للأساس الذي فرضه . وربما كان عرضنا لحديث الأستاذ الدكتور شكرى عياد موضعاً لهذه الحقيقة .

يرى الأستاذ الدكتور شكرى<sup>(١)</sup> أنه من الواجب أن نقف موقف الحذر من نظرية جويار لأنه قد كتب كتابه عن موسيقى الشعر العربى سنة ١٨٧٥ م معتمداً على الموسيقى وعلم الصوتيات وقد تقدم كلا العلمين تقدماً كبيراً من ذلك الحين . وفى علم الموسيقى بالذات تغيرت كثير من الفروض التى بنى عليها جويار نظرياته إن لم نقل معظم هذه الفروض وذلك تبعاً لتحرر الموسيقى الحديث من قواعد الموسيقى الكلاسيكية .

وما أخذه الدكتور شكرى على جويار هنا لاثراء أمراً لازماً وإن كان من المستحسن وجوده لأن تصور جويار موسيقى الشعر حسب قواعد الموسيقى وقتها ربما كان ملائماً لدراسة إيقاع كلاسيكى لم يتغير تغيراً ذا بال منذ أن وجدت أوزان الخليل ومن هنا لائمت القواعد الموسيقية الكلاسيكية ذلك الطابع الكلاسيكى فنحن لانفسر إيقاعاً عصبياً حتى نتحرر فى فهمه من قواعد الموسيقى الكلاسيكية ؛ يضاف إلى ذلك أن تفهم ذلك الإيقاع لم تستخدم فيه إلا الاسس الموسيقية العامة وهى ثابتة كما أظن .

---

(١) موسيقى الشعر العربى ص ٨١ .

ويرى الدكتور شكرى أيضاً أن افتراض جويار وجود سكتة مساوية لنصف زمن أو زمن كامل تقوم تعويضاً لنسبة الزمنية ليس بكاف لأن الدكتور يضيف قيمة أخرى أبعد من السكتة وهى الوقفة وهو يفرق بين الوقفة والسكتة قائلاً : « السكتة جزء من الزمن الموسيقى أما الوقفة فلا . الوقفة فى داخل الشطر نوع من التصرف فى الإيقاع الشعرى تتيح للشاعر التلاعب بالمقادير الشعرية بحيث يكون النصف الأول من المقدار مع مقدار سابق ونصفه الآخر مع مقدار لاحق وبذلك يُحدِث عند سامعه نوعاً من الانتظار والترقب يجد إشباعه عندما تأتى بقية المقدار بعد الوقفة »<sup>(١)</sup> .

ويفرق د. شكرى بين حدود وقفاته الإيقاعية وسكتات جويار إذ يرى أن قراءة الأبيات بناء على وقفاته الأنسب إلى القراءة الطبيعية وهو يحلل البيت التالى وهو من البسيط :

بنى جميلة انى منهم غاد      حان الرحيل ولما ينجزوا رادى  
على أساس هذه الوقفات :

بنى تجميلة ان - نى منهمو غادى      حان الرحيل ولم - ما ينجزوا رادى  
وهو على سكتات جويار يكون هكذا  
بنى جمسى - لة انى منهمو - غا - دى

حان الرحى - ل ولما ينجزوا - را - دى

والفرق بين التصورين فى رأى راجع إلى أن السكتة لدى جويار لم تعد من وظيفة الإلقاء والإنشاد بقدر ما أصبحت من نظام الإيقاع الموسيقى . سكتات جويار لها نظامها للمحكم وهى مسجل صريح لكثير من مسائل الزحاف

(١) موسيقى الشعر العربى ص ٧٨ .

بينما وقفات شكرى قيم إنشاديه نحاول أن تتحمل المزاخفة فالواقع أنه قد تصور  
الشطر مقسما إلى إيقاعين .

بنى جميلة أن ( متفعّلن فعلن ) X نى منهمو غادى ( مستفعّلن فاعل )  
وتلك حدود توحى بالتركيب وهو من قيم النشد وإذا كان للإنشاد مثل هذه  
الرحابة قلنا أن نتصور لهذا البيت قراءة أخرى على النحو التالى :

بنى جمى - لة انى من - همو غادى  
حان الرحى - ل ولما ين - جزوا رادى

وعلى هذا التصور أكون قد أوجدت حدودا إيقاعية للوقف توحى بقيمة  
التفعيلة فى الإيقاع لأن التصور أصبح على النحو التالى وتلك مقارنة بينه وبين  
التسجيل العروضى لبحر البسيط .

بنى جمى ( متفعّلن ) لة انى من ( متفاعّلن ) هموا غادى ( مفاعلتن )  
حان الرحى ( مستفعّلن ) ل ولما ين ( متفاعّلن ) جزوا رادى ( مفاعلتن )  
وتسجيل العروضى له :

بنى جمى ( متفعّلن ) لة ان ( فعّلن ) نى منهمو ( مستفعّلن ) غادى ( فاعل )  
حان رحى ( مستفعّلن ) ل ولم ( فعّلن ) ما ينجزو ( مستفعّلن ) رادى ( فاعل )

كيف تسنى هذا الاختلاف بين كل هذه التصورات مع أن قيم البيت  
الموسيقية واحدة ؟ هل ذلك راجع إلى الإنشاد وحده أو إلى أمر آخر ؟ للإنشاد  
دور فى ذلك غاية الأمر أنه يجب علينا أن نلزم أنفسنا موسيقيا بسكتين سكتة  
فى التفعيلة ذاتها وسكتة بين التفعيلات وإيقاع السكتين بين القوة والضعف من  
طبيعة الإنشاد . وعلى أساس من هذا الإيقاع تقبل الأذن المزاخفة ؛ وبيان  
القوة والضعف مسألة صعبة لا يستطيع عمل واحد أن ينوّه بحملها وإنما تحتاج  
إلى حشد من الجهود والأعمال .

ولكن هل يقف رأى الدكتور شكرى مع ظاهرة النبر باعتبارها مفسرا لإيقاع الشعر ؟ والجواب أنه لا يستطيع أن يقر حقيقة ودوره بصورة قاطعة حيث يتردد بينه وبين الكمية وله حق فى ذلك يظهر ذلك من قوله : « نستطيع أن نستنتج اعتمادا على هاتين الحقيقتين أن النبر فى اللغة العربية ليس صفة جوهرية فى بنية الكلمة وإن يكن ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها وضبطها . وإذا صح ذلك فإن القول بأن الشعر العربى شعر ارتكازى . . قول ليس له - حتى الآن - ما يسنده من نتائج البحث اللغوى . ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربى بأنه شعر كمى أن يكون أدنى إلى الصواب »<sup>(١)</sup> ويتابع رأيه قائلا : « على أننا إذ نسفى كون اللغة العربية لغة نبرية أو كون عروضها عروضاً نبرياً لا يعنى أن اللغة العربية خالية من النبر ولا أن النبر لادور له فى العروض العربى . لقد أسلفنا أن النبر مرتبط فى أساسه بطول المقاطع ولكنه يستأثر دونه بالمكان الأول فى الوزن الشعرى حين يستقل عنه . واذن فالارتباط بينهما ارتباط نسبى بحيث يمكن أن يكون لأحدهما الصدارة فلا ينفرد أحدهما بالسلطان المطلق »<sup>(٢)</sup> .

حديث لا يستطيع صاحبه أن يجزم فيه بأن النبر أساس فى إيقاع الشعر العربى وإن كان لا ينفىه ومسألة الجزم بالنبر وحده أو الكم وحده مسألة عسيرة فى رأى ؛ ذلك للتداخل بين القيمتين فقد قلنا إن النبر مرتبط بالكم والكم مسلم للنبر فلماذا نصر على أفراد واحد منهما بالفهم الموسيقى ؟ فما الذى يجعلنا نتردد أمام التصريح بقيمة النبر وإن كنا نحسه ؟ لأنه لم يدرس الدراسة الكاملة فى اللغة . إن الارتكار فى اللغة العربية موضوع شاق لا يزال فى حاجة إلى البحث ونحن مع أمنية الدكتور شكرى عياد فى « أن تستمد الدراسات

(١) موسيقى الشعر ص ٤٥ .

(٢) السابق ص ٤٥ .

الموسعة المستقبلية في هذا الموضوع على أجهزة التسجيل الصوتي المستخدمة في  
المعامل الحديثة على مجرد الاستماع وأن يدرس الارتكاز في اللهجات العربية  
المختلفة بجانب دراسته في الأداء الفصيح حيث يتبين ما بين هذا الأداء وتلك  
اللهجات وما بين اللهجات بعضها وبعض من تشابه أو اختلاف<sup>(١)</sup> .

ما زالت دراسة جويار صورة تفسيرية لكثير من التغيرات المختلفة التي  
تطرأ على التفاعيل بالزحاف وحين يقول الدكتور شكرى إن تحليل المستشرقين  
للأوزان العربية يبدو شديد النقص لأنه يهمل التغيرات المختلفة التي تطرأ على  
التفاعيل بالزحاف أو على الأصح حين يختار نوعاً واحداً منها لعلنا نظن أنه  
ينسى جهد جويار أو ينكره وهذا غير وارد لأنه يقول فى موطن آخر : « إن  
دقة العروض الذى وضعه جويار فى حدود موقف علم الموسيقى وعلم  
الاصوات فى زمنه - لا ترجع فقط إلى ضخامة الجهد الذى بذله لاستقصاء  
جميع نقاط بحثه بل ترجع قبل ذلك إلى استفادته من الأصول العامة للإيقاع  
ومحاولته تطبيق هذه الأصول على اللغة العربية بخصائصها الصوتية المميزة .  
فوقاه ذلك شر السقوط فى تفسير ضيق للعروض العربى يقسه بمقياس العروض  
الفرنسى والانجليزى<sup>(٢)</sup> . استطاع أن أجزم ازاء هذا القول بأن جهد جويار  
جهد حقق به كثيراً من القيم العروضية كما رأينا .

أن هذا الجهد منوط بمكان ثبات فى التفعيلة ، حيث يتحدد مكان النبر  
ومكان التنخير ؛ ومن هنا فلم يجعل نبره مرتبطاً بطول المقطع وحده لأنه لم  
يعتمد على قيم مقطعية بقدر اعتماده على أقدار وأبعاد موسيقية .

---

(١) موسيقى الشعر العربى ص ٤٥ .

(٢) السابق ص ١٥ .



لقد قلت أن الدكتور شكرى لايجزم بالاعتماد التام على النبر لكنه رغم ذلك يعي قيمته ودوره ففى تمثله لوجود النبر على آليات للمعرى متبعا فيها قواعد الدكتور أنيس وهى الآليات التالية :

غير مجسد فى ملتى واعتقادهى نوح باك ولا ترنم شادى ... إلخ .

يخرج بملاحظة هى أن النبر غير موزع فيها توزيعا منتظما على الآيات أو الأشرط فهو كثير متجمع فى بعضها قليل متباعد فى بعضها الآخر . ومعنى ذلك أن الشاعر من خلال الوزن الواحد يحدث نوعا من تغيير الإيقاع<sup>(١)</sup> . والقيمة الواضحة فى حديث شكرى ارتباط النبر بمسألة الزحاف حيث يقول : « والقاعدة أنه حيثما وقع النبر على مقطع قصير اقترن به زحاف ... ومعنى ذلك أن نبر المقطع القصير يحدث له بعض الطول حتى يقترب من المقطع الطويل . وهذا جيد فى بابه ، لأننا نعلم أن التغيير حادث لشوائى الأسباب بالحذف ومن ثم فنحن بحاجة إلى تعويض هذا الثانى بالتركيز على أوله كما فى متفععلن من مستفععلن أو بالتسكين ومن ثم فإن تحول المقطع حيثثذ إلى طويل يتحمل نبرا وضغطا ربما عوض به ذلك التسكين . هذه نظرة توحى بدور النبر ، وإن كائن دوره أعمق بين ، ذلك لأن التعويض لا يقف أمره على مكان واحد فحسب بل هو جماع إيقاع البيت كله التزاما بقيمة الميزان وتصرف الإنشاد .

إن نظرة الدكتور شكرى نظرة جادة ولكن لأن الرجل شديد التواضع ولأن موضوع النبر موضوع شاق ، فإن تأكيدى للنبر يعتبره هاجسا يخطر بالبال وذلك « لأننا لانزال نعتمد على دراسة أولية عن النبر تحتاج نتائجها إلى مزيد من التحقق . ولئن كانت هذه النتائج بالرغم من ذلك قد استطاعت أن تفتح أمامنا آفاقا خلاصة من البحث الفنى . إن المرء ليتيهب الانطلاق فى هذه الأفاق خشية

---

(١) السابق ص ٥١ .

أن يكون ساعيا وراء سراب . ألا ما أشد حاجتنا إلى مزيد من البحث العلمى ليكون حديثنا عن فنية الشر شيئا أفضل من الرجم بالظنون <sup>(١)</sup> .

لارجم بالظن هنا ما دام البحث مستمرا باحثا عن الإيقاع وأن محاولة تلو محاولة لكفيلة أن تنير الطريق أمامنا فى فهم إيقاع الشعر العربى .

بقيت أحاديث كثيرة عن دور النبر وجعله مفسرا للإيقاع ونحن نختار محاولتين من هذه المحاولات نركز عليهما الأولى للدكتور النويهى ويغلب عليها الطابع الذاتى ، والثانية للدكتور كمال أبو ديب وقد قامت على أساس من تجارب عملية قام بها صاحبها . وكل ما يهنا فى المحاولتين إمكان أن يكون النبر مسوغا لفهم قضيتى الزحاف والعلّة فى عروض الشعر العربى .

من أكبر المتحمسين لفكرة النبر وجعلها أساسا لنظام إيقاعى جديد فى الشعر العربى الدكتور النويهى ودراسته للنبر دراسة واعية لحركة الإيقاع وإن اعتمدت على تصور النبر اللغوى فحسب . حيث اعتمد على قيم النبر اللغوية التى عرضها الدكتور أنيس وربما كانت هذه نقطة ضعف فى عمله لأنه إذا كان هناك فرق واضح بين نبر الكلمة لغويا وبين نبرها فى سياق فاعتقد أن الفرق يكون واضحا إذا كان السياق محكوما بإيقاع موسيقى له حدود التى تنأى به عن نبر السياق اللغوى . أحسب أن النبر له وجوده مادامت الزحافات لها وجودها المقبول والمستساغ وما دام نبرها عنصرها له قيمة ضغط هو الوجدان نحن لانقر تفسير الإيقاع الموسيقى من خلال عنصر واحد وإلا فإن وسم موسيقية الشعر بالرحابة والثراء يتنى حيثل .

يتبنى الدكتور النويهى إقامة بناء إيقاعى جديد على أساس من النبر . ويرى تحقق هذا الإيقاع فيما يسمى بالشعر الجديد ولكى يثبت رأيه يؤكد أن فى الشعر

---

(١) موسيقى الشعر العربى ص ٥١ .

القديم دلائل تؤكد ذلك حيث يقول عن الشكل الموسيقى الجديد : « العيان الأساسيان اللذان أحلهما شعراء الشكل الجديد على الشكل القديم هما الإيقاع الحاد البارز والرتوب الممثل الذى ينشأ من شيئين : من هذا الإيقاع نفسه حين يتكرر فى البيت بعد البيت ومن الهيئة الهندسية الصارمة للبيت ذى الشطرين المتناظرين حين تتكرر هذه الهيئة شطرا بعد شطر وبيتا بعد بيت »<sup>(١)</sup> ويقول : « وقد حاول الشعراء من قرون أن يخففوا ذلك الإيقاع ويقللوا ذلك الرتوب بمختلف الوسائل منها الاكثار من الزحاف ومما سماه العروضيون عيوب القافية »<sup>(٢)</sup> . ومعنى ذلك أنه يجد من ذلك التصرف مبررا لمحاولة يقوم بها على الشعر الجديد . ويحاول الدكتور النويهي تفسير هذه الإمكانيات فيرى أن كل ما فعله العرب من تصرف هو تسكين للحرف المتحرك أو حذف للحرف الساكن أما تحريك الساكن فليس بوارد والسبب واضح في رأيه وهو « أن الحرف الساكن فى التفعيلة ينهى جزءا أساسيا من أجزاء هذه التفعيلة ويقوم علامة على هذا الإنهاء فإذا حركته الغيت كينونته تماما وجعلته يتصل تماما بالجزء التالى له ويختلط به ويلب في هذا ينتج عنه اضطراب التقطيع الموسيقى وانهدامه على أساسه »<sup>(٣)</sup> لكنك « إذا أسكتت حرفا متحركا فلن يحدث مثل هذا الضرر لأنك لم تفعل أكثر من تقسيم الجزء إلى جزئين فرعيين وسيظلان معا مستقلين عن الجزء التالى من أجزاء التفعيلة . . . كذلك إذا حذفت الحرف الساكن حذفًا تامًا لم يحدث ضرر لأن الصوت يستطيع فى القراءة أن يترتّب تريثًا خفيفًا على الوضع الذى كان فيه الحرف المحذوف فيعوض بذلك حذفه ويظل الجزء من التفعيلة مستقلا قائمًا بذاته »<sup>(٤)</sup> .

(١) قضية الشعر الجديد النويهي ٢٧٥ .

(٢) السابق ٢٧٦ .

(٣) السابق ٣٠٤ .

(٤) قضية الشعر العربى الجديد ص ٣٠٤ .

ويجد الدكتور النويهي<sup>(١)</sup> في ظواهر الزحاف مبررا للقول بأهمية النبر حيث يجد في النظام النبري دافعا للشعراء المجددين إلى الاكتسار من الزحاف ليدخل على كل تفعيلية من البيت ويرى أن الشاعر إنما يكثر من هذا الزحاف بل ليدخل على كل تفعيلية من تقاعيله الست لاعتماده على أن القارئ سيفضض صوته عند مواضع النبر . وبهذا الزحاف وذاك النبر يؤدي الشاعر ما يريد من تصوير . لأجل ذلك فإننا نرى من خلال حديث النويهي أن النبر بإمكانه أن يكون وسيلة أساسية لتقبل الزحاف من الناحية الموسيقية حيث يقوم بوظيفة التعويض فالنبر إذن وسيلة من وسائل تقبل الزحاف في عروض الشعر العربي .

ونأتى إلى المحاولة الثانية التي ترى النبر مؤسسا لإيقاع الشعر العربي ، والحديث خاص بجهد كبير قام به الدكتور كمال أبو ديب في كتاب ضخيم قدمه تحت عنوان « في البنية الإيقاعية لعروض الشعر العربي » . . فما الجهد الذي قدمه الدكتور والذي يخدم قضية الزحاف والملة في هذا الموضوع ؟

يؤكد الدكتور كمال<sup>(٢)</sup> أن الدراسة المتأنية تجعلنا نؤكد أن النبر هو الفاعلية الحقيقية الجذرية في إيقاع الشعر العربي ، وأن التشكلات الإيقاعية التي يتوفر فيها نموذج معين واحد للنبر تنتسب إلى الإيقاع ذاته مهما اختلفت قيمتها الكمية . وقد أخذ الدكتور كمال يكرر هذه الفكرة مرارا في كتابه . وقد أجاب عن سؤال ما معنى أن يقنوم الشعر على النبر بقوله : أن إيقاع أية كتلة حركية ماء في الشعر يتحدد بالمواقع التي يقع النبر عليها وذلك بناء على التابع الألفى للوحدات الصوتية المنبورة وعلاقتها بالوحدات المنبورة نبرا خفيفا أو غير المنبورة إطلاقا ويجد أن نموذج النبر ينبع من :

(١) السابق ٣١٥ بصرف .

(٢) في البنية الإيقاعية ص ٢٨٣ .

## ١ - النبر المفروض على الكلمات المفردة فى اللغة .

ب - النبر النابع من علاقات الكلمات حين تتركب فى نظام معين عن طريق فاعلية تعديلية أساسية ترتبط بالوعى واختيار نسق إيقاعى ذى طبيعة متميزة .

ومعنى ذلك أن النبر المتحقق فى إيقاع الشعر ليس نبر الكلمات المفردة وحدها وإنما النبر النابع من علاقات الكلمات أى السياق حين توضع فى نسق ونظام حاكم معين وإذا كان د. كمال يؤكد النبر باعتباره الفاعلية الشعرية ، فكيف كانت نظره إلى الزحاف .

يرفض مفهوم الزحاف كما أورده العروضيون وإن كان يقر الظاهرة حيث يتضح تفسير هذه الظاهرة لديه فى تعدد الإمكانات الإيقاعية للنون فهو لا يرى مثلاً أن مستعلن محوله عن متفاعلن . أو أن متعلن محولة عن مستعلن وإنما يجد أن كل هذه الكتل وحدات مستقلة تشكل نمطاً إيقاعياً ومن أجل ذلك فإن حدود التفعيلات لديه تعدد بتعدد التعبيرات التى رأيناها فى الزحاف والعلّة ، وحين يفرض الدكتور كمال ذلك فإن من السهل عليه بعد ذلك أن يتصور حدوداً ثابتة للنبر عنده . والذى يهمنا عنده أننا سوف نأخذ من قيمة النواة عنده والتى هى محولة فى مفهوم العروضيين ما يبرر قبول النوى فى إطار النسق الإيقاعى . ويتأكد أيضاً اعتبار الزحاف أساساً لا تخويراً قول د. كمال أيضاً « ينبغى دائماً إذن أن يوضح النبر فى مواقعه ، لابلنظر فى أصل البحر والزحافات الممكنة أو غير الممكنة فيه وإنما باعتبار الوحدات الناقصة فى كل تركيب يقال أن البحر يتحول إليه والنوى التى تؤلف الوحدات<sup>(١)</sup> » وقوله أيضاً « وليس فى نظرية الزحاف ما يفسر المفارقة بين الأصل والصورة الجديدة لأن

---

(١) فى البنية الإيقاعية ٢٨٠ .

الزحاف يسكن متحركا فى الاسباب أو يسقط ساكنا وما حدث هنا ليس أيا من هاتين الظاهرتين<sup>(١)</sup> .

الزحاف منظور إليه اذن من خلال إيقاع النوى التى يتحدد على أساس منها قيمة النبر أو أسس النبر الشعرى عند الدكتور كمال . وتلك النوى هى :

١ - النواة (o-) وهى وحدة مستعملة قائمة بذاتها . قد يكون لها كم محدد إذا تجاهلنا الفرق بين حروف اللين الطويلة والساكن الصامت . هذه النواة فى حالتها الافرادية لاتتلقى نبرا محددًا وإنما تنتظر نبرها فى السياق الكلى للتشكيل الشعرى .

٢ - النواة (o--) تنتظر أيضًا دورها الإيقاعى فى السياق لتكتسب نبرا معينًا .

٣ - النواة (o---) وهى نواة قلقة لها خصائص تعطىها شخصية متميزة فهى لاتساوى (o--/o-) ولاتساوى (o--/o) بعد حذف الثانى الساكن . وميزتها الأساسية من التنبير أنها يمكن أن تنبر بطريقتين مختلفتين حيث يمكن أن تنبر على هذا النحو o---<sup>x</sup> أو o---<sup>x</sup> ، أى بتبادل مكان النبر قوة وضعفاً ، وهذه النواة أيضًا لايتبلور دورها الإيقاعى إلا فى السياق التشكيلى رغم إمكان وجودها وحدة مستقلة فى عدد كبير من التشكيلات الإيقاعية<sup>(٢)</sup> .

الزحاف اذن منظور إليه من خلال القانون الأساسى قانون التفاعيل التنظيمى للنبر الواقع على النوى السابقة ، وعلى ذلك فكل صورة مزاحفة يمكن أن تفهم على أساس من هذا القانون لأن الرؤية اذن قرينة تتابع النوى ، من أجل ذلك فإن تشكيلا مثل :

(١) السابق ١٠٧ .

(٢) فى البنية الإيقاعية ص ٣٣٢ بصرف .

فعلون  
o/ o//

مفاعلتن  
o/// o//

مفاعلتن  
o/// o//

يكون مخالفا لتشكيل مثل :

مفاعلتن مفاعلتن فعلون أو مفاعلتن مفاعلتن فعلون  
o/o// o/o/o// o///o./ o/o// o/o/o// o/o/o//

وذلك لاختلاف علاقات النوى . هذا ما أراه من فهمي لعمل الدكتور كمال فهل في حديثه ما يؤكد ذلك ؟ لقد جعل للنواة (o--o) قيمتين نيريتين مختلفتين والناظر لهذه النواة يجد أنها في صورتها الثانية تكون البديل الذى زوحف بالظى من مستعلن وبالحين من فاعلن وفاعلتن . ومعنى ذلك أن لها نبرا في متفاعلن يخالف نبرها في مستعلن أو فاعلتن .

يصرح الدكتور كمال بوجود النبر على السنوى المتابعة مستخدما الرمز (X) علامة على النبر القوى ( ^ ) علامة على النبر الخفيف كما يبدو فى التتابعات التالية :

o--o--o--x	فاعلن	النبر فيها	١ - التتابعات
o--o--o--x	فاعلن	النبر فيها	
o--o--o--x	مستعلن	النبر فيها	
o--o--o--x	مستعلن	النبر فيها	

وفى هذه التتابعات نلاحظ أن النبر ثابت حتى مع مزاحفة الصورة .

٢ - التتابع o--o--o--o--o--x  
o--o--o--o--o--x  
مفعولات مُس ونبره حين يبدأ به التشكيل

وفى ذلك إحساس باختلاف قيمة الضغط فى تفعيلة مفعولات مفروقة  
الرتبة .

٣ - التابع ٥---٥ مستعلن ونبره ٥<sup>∩</sup>--<sup>x</sup>٥

والنبر فيه باقى على أول النواة التى كان يحل محلها فى رأى ( ٥ - )

٤ - التابع ٥---٥---٥ فاعلن متف ونبره حين يبدأ به التشكيل  
٥<sup>∩</sup>--<sup>x</sup>٥---<sup>x</sup>٥

٥ - التابع ٥---٥---٥ مستعلن مس ونبره ٥<sup>∩</sup>--<sup>x</sup>٥---<sup>x</sup>٥ ولا يكون  
هذا التابع إلا وحدة أخيرة .

٦ - التابع ٥---٥---٥ فاعلاتن ونبره ٥<sup>∩</sup>--<sup>x</sup>٥---٥

وذلك حين يكون وحدة أخيرة .

٧ - التابعات ٥---٥ فاعلن ونبرها ٥<sup>∩</sup>--<sup>x</sup>٥---  
٥---٥---٥ مفاعيلن ونبرها ٥<sup>∩</sup>--<sup>x</sup>٥---٥  
٥---٥ متعلن ونبرها ٥<sup>∩</sup>--<sup>x</sup>٥---

٨ - التابع ٥---٥---٥ مفاعيلن فا ونبره ٥<sup>∩</sup>--<sup>x</sup>٥---٥<sup>x</sup>

٩ - التابع ٥---٥---٥ متعلن مس ونبره ٥<sup>∩</sup>--<sup>x</sup>٥---٥<sup>x</sup>

١٠ - التابع ٥---٥---٥ فاعلن فعو ونبره ٥<sup>∩</sup>--<sup>x</sup>٥---٥<sup>x</sup>

١١ - التابعات ٥---٥ مفاعلتن ونبرها ٥<sup>∩</sup>--<sup>x</sup>٥---

٥---٥ متفاعلن ونبرها ٥<sup>∩</sup>--<sup>x</sup>٥---



١٢ - التابع ---o-o متفاعلٌ ونبره ---o-x<sup>o</sup> ولا يكون هذا التابع إلا وحدة أخيرة

من خلال ما سبق استطاع الدكتور كمال أن يصوغ قانوناً مدهشاً في بساطته حسب تعبيره وهو :

(١) حين تنتهى الوحدة الإيقاعية بالنواة (-o) أو (--o) فإن الوحدة السابقة عليهما تنبر نبراً قوياً كما فى ---o-x<sup>o</sup> فعولن و ---o-x<sup>o</sup> متفاعِلن .

(٢) حين تنتهى الوحدة بثلاث نوى من النوع (-o) ولا تكون وحدة أخيرة فالوحدة الأخيرة تحمل نبراً قوياً كما هو ملاحظ فى مفعولات مس ---o-x<sup>o</sup>-o-x<sup>o</sup> وهو مكان فرق الوجد كما نعلم .

(٣) حين تنتهى الوحدة بالنواة ---o فإن النبر القوى يقع على الجزء السابق مباشرة للتابع --o من النواة المذكورة كما نلاحظ فى مفاعِلن  
---o-x<sup>o</sup>-o--

(٤) حين تنتهى الوحدة بالتابع (-oo) فالنبر واقع عليه سواء أكان مستقلاً أو جزءاً من نواة أكبر كما نلاحظ فى مستعلان -o-o--oo .

ولكنه مع بساطة هذا القانون فإنه لا يعطى كل مواقع النبر القوى لأن الوحدة الإيقاعية قد تحمل نبرين قوين كما قيل من قبل ؛ ومن هنا ينبغى الرجوع إلى تحديد مواقع النبر فى الصياغة الفعلية للحالات المختلفة<sup>(١)</sup> ؛ ومن هنا فإن التصور التالى لبعض البحور يورد نماذج النبر النهائية التى تسجل حصيلة التفاعل بين النبر اللغوى والنبر الشعرى . وسوف تكون العلامة (A) دليل النبر الشعرى والعلامة (B) دليل النبر اللغوى وحين نكتفى بالعلامة A وحدها فذاك

(١) فى البنية الإيقاعية ٣٣٨ .

دليل على اتفاق النبر الشعري في سياقه مع النبر اللغوي وتلك نماذج لبعض البحور :

$$\begin{array}{ll} \hat{o}-\overset{x}{o}-- & \hat{o}-\overset{x}{o}--: A \quad \text{أ - المتقارب} \\ o-\overset{x}{o}-\hat{o}-- & / \hat{o}-\overset{x}{o}--: A \quad \text{ب - الطويل} \\ o--\hat{o}-\overset{x}{o}-- & : B \end{array}$$

ويلاحظ هنا تبادل النبر القوي والضعيف في تفعيله مفاعيلن بين حالة الافراد وحالة السياق الشعري .

$$o-\hat{o}-\overset{x}{o}--: B \quad o-\overset{x}{o}-\hat{o}--: A \quad \text{ج - الهزج}$$

د - الرمل وله تقسيم إيقاعي لدى د. كمال حيث تنقسم وحداته على هذا الأساس :

$$\begin{array}{l} o-\overset{x}{o}--\hat{o}-\hat{o}-/\hat{o}--\overset{x}{o}-o-/ \hat{o}-\overset{x}{o}--: A \\ o-\hat{o}--\overset{x}{o}-o-/ \hat{o}--o-\overset{x}{o}-/\overset{x}{o}--\hat{o}--: B \end{array}$$

وفي هذه الصورة تتضح المفارقة بين مواطن النبر اللغوي والنبر الشعري .  
فما النتائج التي يمكن استخلاصها من فكر الدكتور كمال السابق ؟ نخرج من ذلك بعدة نتائج :

الأولى : أن د. كمال يعتبر النبر هو الفاعلية التي تميز إيقاع الشعر والذي تحدده أساساً حصيلة النون لا التفعيلات وعلى هذا فحدد التفعيلات لديه ضائع وقد رأينا ذلك في تصويره لبحر الرمل السابق .

الثانية : هي أنه بمفهوم تتابع النوى قد ألغى نظرياً فكرة الزحاف ومن ثم

(١) راجع في البنية الإيقاعية ص ٢٣٨ - ٢٣٩ بصرف .

الغنى ما يسمى الصورة المثالية والصورة السياقية أو بمعنى آخر الغنى ما يسمى الصورة الأساسية والبديل لها ، وهذه نقطة ضعف فى رأى لأن ما تصوره الدكتور كمال ثابتاً من خلال النوى قد تعرض له عدة تغييرات إيقاعية ربما غيرت منه فلماذا يرفض المثال اذن ؟ ولماذا الهجوم على المزااحفات إذا لم تكن عيباً وكانت تشكيلاً جديداً ؟ فما الذى جعله يرفض الزحاف ؟ ربما خشية أن يقال أن النبر تابع له وقائم بدور التعويض فى مكانه ، وفى ذلك انقاص لقيمة النبر التى يريد الدكتور كمال أن يجعلها ميزاناً عاماً لإيقاع الشعر لا حلاً لبعض مشكلاته .

الثالثة : أنه خالف فى إيقاعه رأى معظم الدارسين الذين أكدوا قوة الوند المجموع من خلال نبره القوى حيث لايلزم عنده أن يتحمل الوند المجموع نبرا قويا فكثيرا ما تحمل عنده نبرا ثانويا . وهذا واضح من عرض بحوره السابقة ، ولعل ذلك راجع لتفتيت التفعيلات إلى مكونات خاصة به تتبع فى بعض أمرها النبر اللغوى ، والعروضيون حين ركزوا القوة فى الوند لم تكن اللفظة هى أساس الارتكاز عندهم وإنما كانت وحداتهم الإيقاعية هى الأساس .

لقد اعتمد د. كمال على القيم الصوتية أساسا لنظامه النبري ومن قبله اعتمد جويار على المقادير الموسيقية في تحديد مواقع النبر فهل كانت الفارقة بينهما واضحة ؟ لعل المقارنة التالية في بعض البحوث بينهما توضح ذلك .

### النموذج الكامل

[illegible]

من البحور السابقة نستطيع أن نترك أن قيم النبر الصوتية لدى د. كمال قد اتفقت مع جويار في بحرین اتفاقاً ليس كاملاً وهما الرجز والرمل ففي وتدهما المجموع يقوى النبر لدى جويار ، بينما يقوى أحدهما فقط وتقل قوة الآخر لدى كمال ، كما أننا نجد خلافاً في نهاية الرمل بينهما . أما الهزج فالخلاف بينهما واضح في قيمتي النبر فيه .

## النموذج المزاخف

وعمودجنا من بيت الطويل روحف بالقبض وحين روحف حدث تبادل في موقع النبر فإذا كان بيت الطويل لدى كمال يأتي على نموذج النبر التالي :

0-0-0- - 0-0-- 0-0-0-- 0-0--

فإن المزاحف يأتي نبره على النحو التالي :

0-0--      0-0--      0--0--      0-0--

فعل لن      مفاعيلن      فاعولن      مفاعيلن

وإذا قارنا هذا التصور بما يتمثله جويار لهذا البيت المزاحف لكان تصور جويار ما يلي :

0-0-0-0      0-0-0-0      0-0-0-0      0-0-0-0

ويكاد يكون نموذج النبر عندهما واحدا عند حدوث هذه الظاهرة والفرق هو في مقارنة النموذج المزاحف بالنموذج الأصلي فهناك اتفاق بين مكان النبر في البسيت الكامل ومكانه في المزاحف لدى جويار لأن ثبات النبر عنده هو القيمة التي تغنى عن التصرف في بعض الكميات . وعند كمال يتحول نموذج النبر ليأخذ إيقاعا مخالفا بقدر ما للإيقاع السابق . والسر تغير النوى لديه الذي يؤدي تلقائيا إلى تغير النبر .

النبر اذن لدى جويار والدكتور كمال للإيقاع الشعرى ونحن نحس من خلال فكرهما أن دور النبر فى فهم الإيقاع الشعرى ليس بالقليل أما جعله أساساً مستقلاً لتفسير إيقاع الشعر فذلك أمر لا يمكن الجزم به فكم من الأمور تتضافر لتحقيق إيقاع الشعر يعتبر النبر واحدا منها .

كما سبق كله استطيع القول بأن للنبر دوراً فى تفسير ظاهرتى الزحاف والعلة ولا مفر من جعله أحد الاسس التى ينبى عليها التوازن والتكامل فى الإيقاع . وقد يكون النبر قيمة ثابتة ثبات الوحدة الإيقاعية ، وهذا ما أحسنه من قيمة الوند المنبور . وقد يكون قيمة طارئة عند الإحلال أى عند مجئ لزحاف يعوض من خلاله ذلك التغيير . فقبوله ووروده على المستويين أمر ضح ، وقد كانت الامثلة والأحاديث السابقة موحية بهذا المعنى تمام الإيحاء . ذلك فيما رأيناه من فكر جويار والنويهى وشكرى وكمال وغيرهم ممن عرضنا آراءهم فى فصول سابقة فليس الحصر المطلوب عندي ؛ لأن ما أريده إمكان أن يكون النبر وسيلة من وسائل فهم الزحاف والعلة . واعتقد أن ما سبق يعطى إيحاء بذلك حيث صلحت المبادلة على أساس من قيمته لدى جويار . وعلى أساس قيمة النوى التى يحدث التغيير بينهما مبادلة الأقوى بالأضعف أو الأضعف بالأقوى كما ظهر سابقاً وكل ذلك يحسن المقبول من الزحاف أما المرفوض والقبيح ففى رفضه وقبحه ما يتنافى البحث لأن البحث يدور حول ظواهر مقبولة من الناحية الإيقاعية تحتاج إلى تفسير .



## الباب الثالث

# ضوابط الزحافات والعلل

- ١ - الفصل الأول : كراهية التوالى .
- ٢ - الفصل الثانى : السكتة .
- ٣ - الفصل الثالث : الإنشاد .
- ٤ - الفصل الرابع : التردد الشطرى والقانوى .





## بين يدي الباب :

هذا الباب نهاية المطاف للجهد الذى قدمناه فيما سبق من فصول الرسالة . . وهو محاولة متواضعة لتفسير أو لتبرير الزخافات والعلل . لقد أدركنا أن رؤية الايقاع لا يمكن أن تتم بعيدا عن مكوناته ، ورأينا أن مكونات الايقاع متشابكة متداخلة يصعب الفصل بين أجزائها ، كما يستحيل إفراد جزء منها بالقيمة على حساب الجزء الآخر . فما بين كم ، ونبر و زمن ، ومراعاة النسب بين هذه الأمور ، وما بين النظام والسياق - يصير حساب الزخاف والعللة أمرا مقبولا . ولو أردنا أن نخرج عما سبق أو نخضع ظواهر الزخاف والعللة بعدة قوانين يمكن أن تفسر من خلالها هذه الظواهر يكون واجبا علينا أن نتناول الأسس التالية ففى كل منها جزء من تفسير هذه الظاهرة . وتلك الأسس أو القضايا تتحدد فى :

١- كراهية التوالى .

٢- السكته .

٣- الإنشاد .

٤- التردد الشطرى والقافوى .

ولكل منها حديث .



الفصل الأول

كراهية التوالى



كراهية التوالى أساساً من أسس فهمنا لظاهرتى الزحاف والعلّة فى موسيقى الشعر العربى ، وإذا كان شعرنا العربى لا يخرج سمته عن نظام اللغة العربية فى كثير فانه من الواجب علينا أن نوجز أمر هذه الكراهية فى لغتنا .

تكراه العربية توالى<sup>(١)</sup> الأمثال فى كل ظواهرها وإذا عرض لها وقوع فى هذا المحظور فإن لها من الوسائل والبدائل ما يجعل صوغها مبقيا على ما يراه عرفها . ولأن العربية تكراه توالى الأمثال فقد رفضت توالى السواكن ، وتوالى المتحركات ، وتوالى الأصوات المتماثلة وتفاديا وتقويا من هذه الكراهية تخلصت اللغة بعدة وسائل منها : التوصل إلى النطق بالسكان حين يوجد مثلان هما الصمت قبل النطق والسكون فى أوله ، ومنها الإدغام حين يوجد مثلان متقاربان من الناحية الصوتية ، ومنها التخلص تفاديا من التقاء ساكتين متوالين ، ومنها كذلك الحذف وذلك فيما فرض من توالى الأمثال كتوالى النونات أو التاءات أو غير ذلك ، ومنها الإسكان وذلك تخلصا من توالى الحركات ، ومنها كذلك النبر تفاديا من تماثل المقاطع بتتويعها قوة وضعفا . وكى يتضح الأمر نعرض نموذجاً لدفع هذا التوالى هذا النموذج أساس فى موضوعنا وهو تفادى توالى المتحركات بالإسكان .

يقرر نظام اللغة العربية كراهية توالى أربعة متحركات فيما هو كالكلمة الواحدة وإذا ورد ما يوقع فى ذلك كان دفع هذا الأمر بالإسكان ، فالفعل الماضى الثلاثى كتب مبنى على الفتح وهو مكون من ثلاثة متحركات ولو أسند هذا الفعل إلى ضمائر الرفع المتحركة كالتاء مثلا فانتا بذلك نكون أمام أربعة متحركات وهذا مكروه فى ذوق اللغة ؛ وهنا يأتى الإسكان تفاديا لهذا المكروه وذلك بأن يسكن آخر الفعل ويصبح كتبت ( -- 0 - ) بدلا من كتبت ( ---- ) التى حدث فيها التالى .

(١) اللغة العربية معناها ومبناها - ص ٢٦٤ بصرف .

إذا كانت اللغة تتفادى وتكره التوالى . أليس من الممكن أن تكون هذه الكراهية مبررا لفهم ظاهرتى الزحاف والعلّة ؟ لعل فى عرض التصور الآتى ما يعطى دليلا للجواب . وهذا التصور أصوغه فى هذا القانون الإيقاعى الذى مؤداه :

- ١ - الإيقاع يرفض توالى المتحركات ويحكم قبولها فى اطار معين .
  - ٢ - الإيقاع يرفض توالى السواكن أيضا ويقبلها فى اطار معين .
  - ٣ - الإيقاع يرفض توالى الاسباب حسب حدود معينة .
  - ٤ - الإيقاع يرفض توالى الوحدات التفعيلات ويقف بها عند حدود معينة .
- ولكن قانون من هذه القوانين حديثه الخاص .

#### (١) رفض توالى المتحركات :

تألم اللغة العربية توالى المتحركات حين تصل إلى أربعة وإذا كان هذا الإرباء راجعا إلى نمط إيقاعى فى اللغة يميز جمالها الموسيقى ، فلا بد أن يكون أمرا ثابتا فى شعرها ذلك الذى يعتمد على انسجام الواقع واتزانه ومن هنا كان توالى المتحركات فى حدود معينة ضابطا من ضوابط المزاحفة فى عروض الشعر ؛ ومن هنا فلن نحمد زحافا أو علّة يحيل النغم أمامك إلى مثل هذا التابع اللهم إلا فى تفعيلية واحدة لبحر هبطت موسيقيته إلى حدود النثرية وبعد عن موسيقية الشعر كثيرا وهو بحر الرجز .

وكى يتبين هذا الأمر بجلاء فان علينا أن نضع تفعيلاتنا المزاحفة أمام هذا القانون الذى برع العروضيون فى التلميح إليه من خلال ما سعى لديهم بالمعاقبة والمراقبة ، فإلى أقوالهم التى نقودنا فى يسر إلى فهم هذه الحقيقة . لقد فصلوا بين حدود الظاهرتين المعاقبة والمراقبة مع أن مؤداهما واحد ونحن نذكر كل

ظاهرة هنا ونحاول عرض ما تدفعه هذه الظاهرة فما المقصود بالمعاقبة لديهم ؟  
هى اجتماع السبيين وعدم مزاحفتهم معا أو مزاحفة أحدهما دون الآخر وذلك  
فى خصوص بحور بعينها .

يقول صاحب العيون الغامرة : « إذا اجتمع السبيان ولم تجز مزاحفتهم  
جميعا ، بل وجب أحد الأمرين ، إما سلامتهما معا أو سلامة أحدهما فذلك هو  
المعاقبة »<sup>(١)</sup> . وهذان السبيان المجتمعان للذان هما محل المعاقبة « تارة يكونان  
فى جزء واحد ، وتارة يكونان فى جزأين فمثال كونهما من جزء واحد مفاعيلن  
فى الطويل والهزج فالياء فيه تعاقب النون ، فإذا دخله القبض سلم من الكف  
وإذا دخله الكف سلم من القبض ولا يجوز فيه دخول القبض والكف معا .  
ويجوز أن يسلم منهما معا .

مثال مجىء المعاقبة فى جزأين فاعلاتن فاعلن فى المديد فالنون من  
فاعلاتن تعاقب الألف من فاعلن ، فمهما روحف فاعلاتن بالكف سلم فاعلن  
بعده من الحنن ومهما روحف فاعلن بالحنن سلم فاعلاتن قبله من الكف<sup>(٢)</sup> .  
هذا هو أمر المعاقبة احكام للزحاف يرد أمره إلى كراهية توالى التحركات كما  
يبدو من عرض هذه الظاهرة على البحور التى تحكمها .

الحديث السابق يرى أن المعاقبة تكون فى جزء واحد أى تخص سببى  
التفعيلة الواحدة دون اعتبار ما يسجاورها . وقد تكون فى جزأين أى فى سبيين  
أحدهما فى تفعيلة أولى والآخر فى الثانية فإلى هذه البحور لئرى ما يحدث لها  
عند الحذف لو لم تكن هناك معاقبة .

الطويل : والمعاقبة فيه خاصة بالجزء مفاعيلن . نحن نعلم امكان أن  
تقبض هذه التفعيلة فتصبح مفاعلن ( o//o// ) ، وأن تكف فتصبح

(١) العيون الغامرة ص ٨٨ .

(٢) العيون الغامرة ص ٩٠ .

مفاعيل ( /o/o// ) ، أما أن تقبض وأن تكف معا فهذا هو المرفوض .  
 فلماذا كان الرفض ؟ الرفض راجع للأساس الذى فرضناه من كراهية توالى  
 المتحركات لأننا لو قبلنا ذلك الحذف فى اطار الطويل لكان صورته ما يلى :

o/o//	//o//	o/o//
فعولن	مفاعل	فعولن

وهنا تتضمن المتحركات لنجد أننا أمام وحدة مكروهة هي ( o//// ) .  
 ليس فى ذلك ايهاء بأن للزحاف ضابطا ! وإذا كان له ما يضبطه فان فى ذلك  
 الضابط جزءا من تفسيره .

الهج : وفيه ما فى الطويل فى مفاعيلن فلا يمكن جماع القبض والكف  
 معا والا لأصبح التصور :

o/o/o//	//o//
مفاعيلن	مفاعل

حيث تتوالى المتحركات الأربعة وهذا مرفوض ايقاعيا .

الوافر : وتزاحف تفعيلته ( مفاعلتن ) بالعصب فتصبح ( مفاعلتن ) أى  
 تتحول إلى مفاعيلن ومن هنا يمكن قبضها أو كفها أما جماع الاثنين فمرفوض  
 كما حدث مع الهج .

الكامل : تزاحف تفعيلته بالاضمار لتصبح مستفاعلن ( o/o/o/ ) ، وهنا  
 يمكن على ندرة أن يحذف الثانى الساكن أو الرابع الساكن أما حذفهما معا  
 فمرفوض ، لثلا يصبح الوارد ( م ف علن ) وهو تركيب من أربع متحركات  
 وساكن وهو وحدة مرفوضة فى الايقاع الشعرى .



المنسرح : والمعاقبة آتية فى مستعلن التى بعد مفعولات ، فالفاء من مستعلن تعاقب السين ولا يمكن حذفهما معا لثلا تقع فى محظور التوالى الذى يصل إلى خمس متحركات كما يبدو من الرصد التالى :

o///      /o/o/      o//o/o/

مستعلن      مفعولات      متعلن

وفى ذلك يقول صاحب العيون الغامزة : لأنهما لو أسقطا حتى يصير الجزء إلى فعلتن وقبلها تاء مفعولات لاجتمع خمس حركات وذلك لا يتصور وقوعه فى شعر عربى أبدا<sup>(١)</sup> .

تلك معاقبة فى جزء واحد كما قلنا أما المعاقبة فى جزأين فتماذجها البحور التالية :

الرمل : الزحاف الوارد لتفعيله هذا البحر الخن حيث تصير فاعلاتن فعلاتن والكف لتصير فاعلات ، والخن والكف معا لتصبح فَعَلات . ومع تصور الندرة فى الامكانه الأخيرة فنحن لم نقع فى محظور ؛ لكن المحظور يأتى فى اعتبار علاقة التفعيله بما يليها ، ومن ثم لا يجوز حذف السابع من التفعيله الأولى والثانى الساكن من الثانية لثلا يصبح التصور هكذا .

فاعلاتُ فعلاتن      o/o///      /o//o/

ومعنى ذلك ورود الوحدة المرفوضة لكرهية التوالى .

الخفيف : وتفعيلاته فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن . وزحاف فاعلاتن فيه اما الخن واما الكف ، وزحاف مستفع لن الخن فتصبح متفع لن ولا يرد فيها طى وذلك لفرق الوجد إذ لو حدث طى لضاعت حدوده حيث يعتمد على الساكن الرابع .

(١) العيون الغامزة ص ٩١ يتصور .

والمعاقبة الواردة هنا آتية بين السبب الأخير فى مستفعلن والسبب  
الاول فاعلاتن الأخيرة ، إذا لا يجوز رحفهما معا لثلا تقع فى مكروه التوالى  
التالى :

o/o/// //o/o/ o/o//o/

فاعلاتن مس تف ع ل فعلا تن

فالتوالى هنا مع ترك الوند المفروق وحدة مستقلة يجعل المتحركات أربعة  
فإذا تضام مع ما بعده تصبح المتحركات المتتالية خمسة وهو أمر مرفوض تماما فى  
ذوق العربية .

المجتث : وهو سُمى الخفيف اذ هو جزؤه ، والمعاقبة فيه بين نون مستفع  
لن وآلف فاعلاتن ولا يمكن أن يحدث فيه ما رفض فى الخفيف لكيلا تقع فى  
هذا المحذور الذى تصوره المتتاليات :

مستفع ل فاعلاتن

o/o/// //o/o/

المديد : والمعاقبة فيه بين نون فاعلاتن وساكن السبب الاول لفاعلن اذ لا  
يمكن أن يحدث حذف فيهما لثلا يكون التصور على النحو التالى الذى يأتى فيه  
التوالى المكروه .

o/// /o//o/

فاعلاتن فاعلن

يبدو إذن من دور المعاقبة أن الزحاف له ما يحكمه ، وليس حرية الشاعر  
فيه بمطلقه اذ هى منوطة بذوق العربية فى الصوغ وما اعتقد شاعرا ذا أذن  
مرهفة لاقطة يبعد فى موسيقاه عن ذوق الفصحى وجرسها .

كما سبق يتضح أن قانون المعاقبة وارد دفعا لتوالى المتحركات . ونحن نرى أن القانون خاص بالأسباب وحدها مما يوحي بثبات الوند وأن السبب هو القيمة التى يمكن للشاعر أن يأخذ حرية فى حدود ما تسمح به قوانين صوغ اللغة .

## (٢) توالى الأسباب :

حاكم آخر لمسألة الزحاف وسر من أسرارها فالذوق العربى يكره توالى الأسباب ولعل ما يفسر ذلك خصوص التغيير بهذه الأسباب ومن هنا كان الزحاف صورة يؤتى بها للتخلص من هذه الكراهية ، ومعنى ذلك أن الزحاف فى بعض صورته ضرورة لازمة .

والحدود التى تسمح بها موسيقية اللغة توالى سببين فقط أما توالى ثلاثة أسباب فأكثر فشىء غير مقبول . لقد أحس العروضيون ذلك أيضا من خلال حديثهم عما يسمى بالمراقبة وهى : « أن لا يزاحف السبيان المجتمعان ولا يسلمان من الزحاف بل لابد من مزاحفة أحدهما وسلامة الآخر وذلك لأن الضدين هما مزاحفة السبيين جميعا فإذا امتنعا لزم مزاحفة أحدهما وسلامة الآخر ، فتجتمع المراقبة المعاقبة فى أنه إذا حذف أحد الساكنين من السبين ثبت الآخر وجوبا ، وتفارقها أن المعاقبة يجور فيها اثباتهما معا والمراقبة يمتنع فيها ذلك . ويقع الفرق بينهما أيضا بأن المعاقبة تكون بين السبين المتلاقيين كانا فى جزء واحد أو جزئين ، والمراقبة لا تكون إلا إذا كان السبيان متجاورين فى جزء واحد »<sup>(١)</sup> .

وتخص المراقبة بحرين : هما المضارع والمقتضب ومؤداهما كما قلنا الزام مزاحفة أحد السبين درءا لتوالى الأسباب فالمضارع تفعيلاته مفاعيلن فاع لا تن فى كل شطر لو ورد دون مزاحفة لكان على النحو التالى :

---

(١) العيون الغامضة ص ٩٣ - ٩٤ .

مفا عى لن فاع لاتن  
o/o/ /o/ o/ o/ o//

ودرءاً لتوالى الأسباب يكون الزحف واجبا على هذا النحو الوارد فى  
 البحر مفاعيل فاعلاتن . والمقتضب تفعيلاته مفعولات مستعلنن ( أى ) .

o// o/ o/ /o/o/o/

ودرءاً لتوالى الأسباب فيه كان الزحف أيضا واجبا ، ومن ثم تتحول  
 مفعولات إلى مفعلات .

لقد أضحت ظاهرة توالى الأسباب سرا من أسرار المزاخفة ويتضح أمرها  
 أكثر حين نعلم طغيان المزاخفة فى تفعيلة مفعولات فى المنسرح . فالصورة  
 المثلى للمنسرح :

مستعلن	مفعولات	مستعلن
<u>o//o/o/</u>	<u>/o/o/o/</u>	<u>o//o/o/</u>

وهنا لحظْ لطغيان السبب فى تواليه ؛ ومن ثم فالتخفيف هنا واجب بزحف  
 مفعولات غالبا والزمام على مستعلن وراءها أيضا ليكون الورود على النحو  
 التالى :

مستعلن	مفعلاتُ	مستعلن
<u>o///o/</u>	<u>/o//o/</u>	<u>o//o/o/</u>

وبذا تكسر حدة السبب الوارد فى الصورة المثلى .

ولعل اعتراضا يقابلنا فيما ادعيناه من توالى الأسباب مؤداه أن الصور التى  
 جئنا بها لا تجتمع فيها ثلاثة أسباب ، لأن الثالث فيها دائما ليس مستقلا بذاته

فهو جزء من وتد مفروق وعلى هذا فالتوالى وارد فى سببين لا ثلاثة . وهذا اعتراض ينظر اليه فى حدود الوتد وحده . لكننا فى حدود المتتاليات كلها لا نغفل اعتبار الدنة . حقيقة أننا اعتبرنا للوتد المفروق دنة خاصة به تفرقه عن الوتد المجموع فهى ( دَ دَ ) فى مقابل ( دَ دَ ) . هذا الادعاء لا ينفيه القول بالتوالى لأن توالى النطق قبل أن يصل إلى تمام الوتد المفروق كان يعطى الاحساس بثلاثية الأسباب وهذا ما رفضناه<sup>(١)</sup> . وشبهه بذلك أيضا توالى المتحركات حين أقول فاعلات فعلاتن فما كان لتوالى المتحركات أن يتم هنا قبل أن نصل إلى حدود الوتد المجموع . فالتوالى حادث بربط قيمة الوتد المجموع بالمتحركات التى قبله وذلك كالتوالى السابق الحادث مع الوتد المفروق .

ويبقى نوعان من توالى الأسباب لهما قبولهما الخاص وأولهما وارد فيما يسمى بركض الخيل أو فعلن فى المتدارك . وثانيهما خاص بما يسمى التشعيت والاول متروك لموضوع الانشاد والثانى لموضوع التردد الشطرى والقافوى .

توالى الأسباب غير مقبول ، وخصوص الزحاف بالاسباب يوحى بأن التنوع فى اطار السبب يحوى اثره موسيقيا ، ومن ثم قبلت زحافات الخن والطى والقبض والكف . وهى زحافات مقبولة فى بحورها . والتنوع الوارد فى اطار السبب أعطى الاحساس بشبات الوتد ، ومن ثم كان الاحساس بقوة البحر مركزة فى الوتد بينما كان التنوع قرين الأسباب ويحدث الزحاف دون الاخلال بالوقع الموسيقى لأننا نعيش باحساسنا مع كتلة ايقاعية كاملة هى البيت بل القصيدة ولأننا نعلم أن قوة الوتد حاملة لذلك السبب ، ولأننا ندرك أن هناك ما يسمى السكنة تكون مقدارا مقاريا لما تصورنا حذفه . ولن يدفع دور

(١) مما يوحى بإمكان تصور أول الوتد المفروق نطقا من قبيل السب قول صاحب العيون الغامزة من الكشف « فالمكتشف ما حذفه متحرك وتده المفروق وسمى كشفا لأن أول الوتد المفروق لفظ السبب غير أن ونوح التاء بعده يمنع أن يكون سببا فإذا حلفت التاء اتكتشف وصار لفظ لفظ السبب » العيون الغامزة ص ٨٣ .

السكته ما رفضناه من كراهية توالى الامثال لامكان أن يقول قائل ان السكته مع كل موطن حذف تنفى فكرة التالى . ورأى أنه لابد من الاحساس بأن السكته لها حدود ، فليس لتفعيله أو تفعليلتين أن يتحملا عددا من السكتات لا حصر له ؛ إذ لابد من حدود . وهذه الحدود وارده فيما قبل من رحاف لدى العروضين .

ويحق لنا الآن أن نعرض حديثا رائعا لحارم القرطاجنى يؤكد ما نراه من فكرة التالى . يتحدث حارم عن أوزان الشعر بين الجوده والقبح قائلا : « وأوزان الشعر منها بسيط ومنها جعد ومنها لين ومنها شديد ومنها متوسطات بين السباطة والجموده وبين الشدة واللين وهى أحسنها والمبسطات هى التى تتوالى فيها أربعة سواكن من جزأين أو ثلاثة من جزء وأعنى بتواليها ألا يكون بين ساكن منها وآخر الا حركه . والمعتلة هى التى تتلقى فيها ثلاثة سواكن بين جزأين أو ساكتان فى جزء »<sup>(١)</sup> .

فالوزن الجعد عنده هو الذى تتوالى فيه أربعة أسباب / o / o / o / أى الأتى على هذا النحو ( تن تن تن ) ومن ثم فهو يوجب فى هذه الصورة حذف بعض سواكنها لأن السواكن كما يقول « إذا توالى منها أربعة ليس بين كل ساكن منها وساكناً الا حركه تأكد حذف الساكن الثالث وحسن الوزن بذلك حسنا كثيرا »<sup>(٢)</sup> ومعنى ذلك أن يتحول ( o / o / o / o / ) إلى ( o / o / o / ) أى تن تن تن .

ويعطى حارم قاعدة للايقاع باللغة الأهميه ، اذ يرى أن الكثير من « السواكن إذا حذف بعض سواكنه ولم يبلغ ذلك الحذف الاجحاف به اعتدل . وهم يقصدون أبدا أن تكون السواكن حائمه حول ثلث مجموع

(١) منهاج البلاغ ص ٢٦٠ .

(٢) السابق ص ٢٣٨ . مع ملاحظة أن رؤية عبد الصاحب المختار مرتبطة بتصور إسقاط تن من اللغه .

الحركات والسواكن اما بزيادة قليلة أو نقص ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملائمة أن تكون فوقه «<sup>(١)</sup>» .

ونفهم من قوله التحلل قدر الامكان من قيم السبب الخفيف بشرط عدم الاجحاف ؛ ومعنى ذلك أن توارد الرجز على سبيل المثال على صورة مستفعلن مستفعلن مستفعلن فى الشطر يصل بالسواكن إلى تسعة بينما يصل بالحركات إلى اثنتى عشرة حركة . وتكون بذلك نسبة السواكن إلى المتحركات أكثر من الثلث وكونها كما يرى حارم ثلثا أو أقل من الثلث أشد ملائمة لجعل الزحاف مستحسننا فى هذا البحر ؛ لأن حين تفعيلاته أو طيها يعود بنا إلى هذه النسبة فالخبث يجعله ( o// o//o// o//o// ) أى يجعل السواكن واردة بنسبة الثلث لقد أدى التقليل من نسبة السواكن هنا إلى درء توالى الاسباب الثنائية الكثيرة فى تفعيلة مستفعلن .

### (٣) توالى التفعيلات:

إذا كانت كراهية توالى المتحركات والاسباب السبب فى ورود الزحاف فإن توالى التفعيلات سر من أسرار وجود العلة ، فالوحدة الايقاعية لبست الشعر وهى التفعيلة ليست مطلقة الورود فإن لها ما يحددها من الايقاع . فلم ترد أكثر من ثلاث مرات فى البحور المتماثلة سباعية التفعيلة ( فاصلتان - مستفعلن - مفاعيلن - متفاعلن - مفاصلتن ) . ولم ترد أكثر من أربع مرات فى البحور المتماثلة خماسية التفعيلة ( فاعلن - فعولن ) . ولعلنا ندرك أن هذا الحد المفترض فى الطول مرجعه أيضا كراهية توالى الوحدة الايقاعية تواليا كبيرا ؛ ومن أجل ذلك فإن البحور المتماثلة والتى هى قرينة توالى تفعيلة بذاتها كثيرا ما يرد الجزء فيها والشطر والنهك كما هو حاصل فى الكامل والوافر والرجز والهزج والرمل ، ولأن التالى الكبير قد يكون مكروها فان التفعيلة الثالثة

(١) السابق ص ٢٦٧ .

السباعية أو الرابعة الخماسية تكون عرضة لتغيير ثابت لازم معروف بالعلة ومن هنا يصل طول فاعلاتن فاعلا ومتفاعلتن متفا ومتفاعلتن مفاعى . . الخ . مما يدل على أن العلة ليست عيبا وإنما هى تخفيف جئى به لكسر حدة التوالى الموجودة فى البحور سواء أكانت هذه البحور متماثلة أم مركبة أم متجاوبة . فالعلة اذن قاطعة لحدة التوالى بجانب وظيفتها الموسيقية الواضحة فى خصوص الشطر والقافية .

وربما كان من أسرار ظاهرة الحُرْم هنا - وان كانت تخص البيت الاول - أنها كسر لنمطية التوالى الموجود فى التفعيلات خاصة أن الطويل وهو بحر مركب وصل بالتركيب إلى تردد فعولن ومفاعيلن مرتين وهذا أيضا حادث فى الوافر وان كان وروده فى الطويل أكثر .

يبقى لدينا اذن من المتاليات توالى السواكن وهو غير مسموح به لان اللغة ترفضه فى ذوقها ومن ثم فى ايقاع شعرها ولم تقبله اللغة الا على مستوى الوقف ، ومن ثم لم يقبله الايقاع الشعرى الا فى القافية حيث ترد الوحدة تان أو تان<sup>(١)</sup> .

وكى يكون التالى محكوم الايقاع فان صور البحور مزاحفة وغير مزاحفة ترد فيها الوحدات الصغرى محكومة بضابط ايقاعى هذه الوحدات هى :

(١) الوحدة ( O / ) تن ، وأقصى تنال لها أن ترد مرتين فى ايقاع الشعر كما نجدها فى مستفعِلن ومفاعيلن ومفعولات ومتفاعِلن ومفاعِلتن .

(٢) الوحدة ( O / / ) تتن ، وهى وحدة مقبولة التالى فى ايقاع الشعر وان كانت صورتها تحوى نمطين : النمط الاول ورودها مستقلة قائمة بذاتها وفى هذه الحالة فان لها قدرة كبيرة على ضبط الايقاع فى البيت ، والنمط

(١) هاتان الوحداتان لهما حديث خاص فيما يسمى بالتردد الشطرى والقافوى .



الثاني مجيشها بدلا للوحدتين O/ O/ أو الوحدة الكبرى O/// حين تحول مستفعِلن إلى متفعِلن وتحول متفاعِلن إلى مفاعِلن .

(٣) الوحدة O/// تتن : وهى ذات غمطين مختلفين فقد تكون نتاجا لجماع سبين : أحدهما ثقيل والآخر خفيف // - O/ وهذه الوحدة قيمة إيقاعية تشكل بحرَين من بحور الشعر العربى هما الوافر والكامل ، وقد تكون نتاجا لجزء من سبب حُدْف ساكنه ووتد مجموع كما فى خبن فاعلاتن وفاعِلن ليصبحا فَعَلاتن فَعِلن وكما فى طى مستفعِلن لتصبح مستَعِلن وربما كان التالى فيها مكروها ولكن يدفع كراهيتها سكتة تتخلل هاتين الوحدتين ففى الوحدة الأولى تأتى السكتة بعد المتحرك الثانى وهذا ما يبين استقلال السبب الثقيل من الناحية الإيقاعية ، وفى الوحدة الثانية تأتى السكتة بعد المتحرك الأول أى مكان الحرف المزاحف وهذا ما يفرق بين السكتة بعد المتحرك الأول أى مكان الحرف المزاحف وهذا ما يفرق بين الوحدتين وإن كانت صورتُهما واحدة ويضاف فرق آخر . أن فى الوحدة الثانية ( / - O// ) قيمة يعتمد عليها البحر فى إيقاعه وهى قيمة الوتد على حين أن هذه القيمة فى الوحدة الأولى ( // - O/ ) لا توجد لأنه لا وتد بها .

(٤) الوحدة O//// تتن تن . وهى وحدة مكروهة فى إطار الشعر حتى لو فرضنا ما يخفف تاليها من سككات ولم تقبل هذه الوحدة إلا فى بحر واحد هو الرجز لا قيمة له من الناحية الإيقاعية حين يرد على هذه الصورة متَعِلن متَعِلن حيث لم يستحب هذا الورد فى شعر ومن ثم كان جماع الطى والخن من باب القبح .

(٥) الوحدة ( O///// ) . وهى وحدة مرفوضة رفضا مطلقا ولا ورود لها فى شعر أبدا .

(٦) الوحدة (/ o / ) تن ت . وهى وحدة لها قيمة ايقاعية خاصة ، وقيمتها لا تقف عندها وحدها إذ لابد من تجاوز بعض القيم الأخرى لها ، وهذا ما يقوم به الزحاف من خلال قابلية هذه الوحدات أو عدم قابليتها له .

من خلال منظور التالى الخاص بهذه الوحدات نستطيع أن ننظر أى بيت لنحكم على موسيقاه بالحسن أو القبح بالانزان أو الخلل كما يبدو من عرض بعض النماذج التالية .

#### ١- سور من بحر الطويل :

(١) o/ o/ o// o/ o// o/o/o// o/o//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فيها سبعة أسباب يخفف ايقاعها مزاحفة أى منها ، ومن ثم حسن قبض فعولن . وفى أحيان نادره قبض مفاعيلن حشوا .

(٢) فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

/o// o// o// o//

وقبض التفعيلتين معا أقل ورودا من التصور السابق لأننا بذلك نحتاج إلى سكتات كثيرة تقوم مقام الحرف الذى روعف ومن المعلوم أن التفعيلة الأخير فى عروض الطويلة مقبوضة دائما إلا لو كان هناك تصريح .

(٣) /o// /o// /o// /o//

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

وقبض فعولن وكف مفاعيلن غير مستساغ لتوالى وحدتين o// o// كل وحدة منهما تحتاج إلى قيمة زمنية تحددها سكتتان مكان الحرف المزاحف .

(٤)      o/ o/      //o/      o/o/

فعلن      مفاعل      فعلن

وهى الصورة الممتعة بناء على قانون المعاقبة .

ب- صور من بحر البسيط :

(١)      o/ o/      o/ o/ o/      o/ o/      o/ o/ o/

مستعلن      فاعلن      مستعلن      فاعلن

وهى صورة مثلى يخفف إيقاعها بمزاحفة السبين الخفيفين فيها وفى عروض البسيط القبض للتفعيلة الأخيرة واجب إلا إذا كان فى البيت تصريح .

(٢)      o//      o// o//      o//      o// o//

متعلن      فعلن      متعلن      فعلن

ووحداث هذه الصورة مقبولة .

(٣)      o//      o///      o//      o///

متعلن      فعلن      متعلن      فعلن

وهذه صورة لا يمكن أن تكون صحيحة من الناحية الإيقاعية لتتالى متحركات أربعة .

(٢)      o//      o// o/ o/      o//      o// o/

مستعلن      فعلن      مستعلن      فعلن

والتالى مقبول بين الوجدتين ( o// o// ) . وقد ورد مثل هذا التالى

فى الصورة الرابعة من الطويل وقد قلنا بنسفته فلماذا قبلناه هنا ورفضناه هناك ؟ يرجع ذلك إلى أن الوند المجموع هنا حاكم للوحدة اذ هو نهايتها ومن ثم فالاحساس به يوحى بالانقسام بين الوندتين ، أما هناك فالوند المجموع بداية وعلى ذلك فالوحدتان لصيقتان لوجود حركة بعد الوند .

#### جـ- صورة من بحر الرمل :

(١)      α / α // α /      α / α // α /      α / α // α /

فا علا تن      فا علا تن      فا علا تن

وهى صورة مثلى يلزم فيها اعلال التفعيلة الاخيرة درءاً لتوالى التفعيلات .

(٢)      α //      α / α //      α / α //

فعلا      تن      فعلا      تن      فعلا

لقد خبئت تفعيلات البحر وأصبح تواردها مقبولا من الناحية الإيقاعية .

(٣)      α // α /      α / α // α /      / α // α /

فا علا ت      فا علا تن      فا علا

كفت فاعلات وأصبح التوارد أقل قبولا لسورود أوتاد ثلاثة متتالية فى بحر يحكم إيقاعه توسط الوند .

(٤)      α // α /      α / α // α /      / α // α //

فعلات      فا علا تن      فا علا

وحكم هذه الصورة كالسابقة تماما .

(٥) /o o// o/ o// o// o/

فا علا ت فعلا تن فا علا

وتلك صورة ممتعة لكف التفعيلة الأولى وخبن الثانية كما رأينا في  
المعاقبة .

#### د - صور من بحر المنسرح :

(١) o// o/ o/ /o/ o/ o/ o// o/ o/

مستعلن مفعولات مستعلن

وهي صورة لم يحققها الايقاع لأنها مكروهة رغم مثاليتها والكراهية مردها  
إلى توالي الأسباب ومن ثم كان التخفيف بالمزاحفة ، ولو وردت  
مفعولات كاملة في شعر فذلك أمر نادر الوجود<sup>(١)</sup> .

(٢) o// o/ o/ /o// o/ o// o// o/ o/

مستعلن مفعلات مستعلن

وهي صورة نادرة الايقاع وندرتها آتية من حيث ورود التفعيلة الأخيرة غير  
مزاحفة فلم ترد كاملة إلا نادرا .

(٣) o// o/ o// o/ /o// o/ o// o// o/

مستعلن مفعلات مستعلن

(١) ما ورد من قول المتنبي حيث لم تزاخف مفعولات : في قصيدته التي مطلعها : أحق عاف بدمعك  
الهم وفيها يقول :

هم لأموالهم ولكن لهم والمار يبقى والجرح يلتئم جـ ٣٣١ .  
وقد وردت في القصيدة نفسها ثلاث مرات . وقد وردت مفعولات مت سرات في قصيدته : أبعدُ  
نأى الملية البخل . جـ ٢ ص ١٤٨ .

وهى الصورة السياقية المقبولة التى يأتى عليها المنسرح فالزحاف فيها حسن مقبول .

(٤)      o// o/      / o/ o//      o// o/ o/

مستعلن      معولات      مستعلن

وهى أيضا مقبولة كالسابقة تماما وربما كان اختلاف نمطها عن السابقة راجعا إلى طغيان الوحدة ( O// ) على الوحدة ( /o/ ) .

تلك صور لبعض البحور أدركنا من خلالها أن للزحاف ضابطا يحكمه ، وأنه ليس أمرا اعتباطيا فقد ورد ايقاع الوحدات وتسايلها محققا للتوازن الذى يمثل فيه الزحاف أساسا من أسس الايقاع .

## الفصل الثاني

### السكّنة





حين نتكلم عن السكينة والوقفة والدقة الناقصة فاننا نتكلم عن أمور هي جزء من طبيعة الايقاع هذه الأمور ربما تدخلت قيمتها فأصبحت تؤدي وظيفة إيقاعية واحدة ؛ ومن هنا يجب محاولة التمييز بين هذه الأمور قدر الامكان .

فالدقة الناقصة في رأى هي أساس التشكيل الإيقاعى للتفعيلات فهي جزء من النظام وهي أقرب إلى تشكيل الوند في اطار التفعيلة من حيث ثباته ، والسكته هي الحاكم لحدود هذه التفعيلات والوحدات الإيقاعية . والوقفه سكتة أكبر يظهر أمرها في القافية وفي تقطيع بيت الشعر إلى كتل يحسها المنشد فهي الزم للانشاد منها إلى النظام .

فكيف تقوم الدقة الناقصة بدورها ؟ نحن نفترض تواليا للنقرة أو الدنة دن دن دن فإذا حذفت دقة من هذه المتواليية تشكل بذلك ايقاع الضميمة فتصبح دن دن د X دن ( مستعلن ) ، د X دن دن دن ( مفاعيلن ) ، ----- ، دن X دن دن دن ( فاعلاتن ) ، د X د X دن دن دن X دن دن دن ( متفاعلن ) ، د X دن دن دن X د X دن دن دن ( مفاعلتن ) ، وكلها امكانات يتشكل منها ايقاع الوند المجموع وفي الوند المفروق يكون حكم الدنة هكذا : دن دن دن دن دن ( مستعلن ) ، دن دن دن دن دن ( مفعولات ) ، دن دن دن دن دن ( فاعلاتن ) . والفرق واضح بين فرق الوند وجمعه لان التمايز بينهما آت عن طريق السكنة والنبرة اذ هى مع فرق الوند أطول منها مع جمعه .

فالذقة الناقصة هي انقاص ضربة من النقرات المتوالية يتشكل على أساسها النظام الموسيقى ، وإذا أردنا معرفة السكته والوقفه فلا بد من عرض بعض الآراء في فهمها .

يرى الدكتور شكرى خلال حديثه عن مسكنات جويار أنه لا بد من التفرقة بين الوقفة والسكنة .

فالسكتة عنده « جزء من الزمن الموسيقى أما الوقفة فلا . الوقفة فى داخل الشطر نوع من التصرف فى الإيقاع الشعرى تتيح للشاعر التلاعب بالمقادير الشعرية بحيث يكون النصف الاول من المقدار مع مقدار سابق ونصفه الآخر مع مقدار لاحق وبذلك يحدث عند سامعه نوع من الانتظار والترقب يجب اتباعه عندما تأتى بقية المقدار بعد الوقفة »<sup>(١)</sup> . ولا ينسى دكتور شكرى أن هناك وقفات أخرى منها وقفة نهاية الشطر ونهاية البيت ويرى أن الوقفة داخل الأبيات تساعد الشاعر على الخروج من رتابة الوزن بينما وقفة نهاية الشطر ونهاية البيت تزيد الرتابة وتبرز الإيقاع ؛ ومن هنا فإن الشاعر قد يلغيها مستخدماً التدوير أو التضمين .

السكتة التى عرضها جويار التى هى جزء من الزمن الموسيقى لديه تستطيع أن نحدد مكانها ونجعلها تكون لدينا قيمة إيقاعية سواء أكانت قدراً موسيقياً أو قيمة صوتية فذها شيء واحد لقيامهما بوظيفة واحدة هى تمييز الوحدة الإيقاعية . وتعويض الزحاف ؛ من أجل ذلك أستطيع القول بأن السكتة تؤدى دوراً هاماً بين التفعيلات ووحدات التفعيلات فهى أساس تمييز الوحدات المسماة بالسبب ثقيلاً كان أو خفيفاً والوتد مجموعاً كان أو مفروقاً وهى التى نجعلنا نحس أن السبب الثقيل ذو كينونة مستقلة وليس جماع حركات متتالية ، ونجعلنا نرى فى الوتد المفروق قيمة نغمية تفرقه عن الوتد المجموع ونجعلنا أيضاً نميز بين وحدتين متشابهتين فى الصورة مختلفتين فى الإيقاع فالوحدة O/// تكون جزءاً من التفعيلة ( مستعلن ) المزاحفة وتكون جزءاً من التفعيلة ( متفاعلن ) . وتأتى السكتة هنا لتضيق بين الإقاعين ففى تعلن من مستعلن تأتى السكتة عقب المتحرك الأول وتكون تعويضاً لمكان المزاحفة . وفى متفاعلن تأتى السكتة عقب المتحرك الثانى لنميز السبب الثقيل فى هذه الوحدة ومن هنا فإن التالى فى هاتين الوحدتين يكون على النحو الآتى :

(١) موسيقى الشعر العربى .

فى مستعلن يكون رصدها هكذا مس × ت × علن وفى متساعلن يكون الرصد مت × فا × علن .

هذه السكتة هى التى جعلتنا نحس فرقا فى التفعيلتين فاعلاتن مستعلن حين يجمع وتدهما وحين يفرق لأننا نحس فى حالة الجمع أن السكتات الواردة ثلاث ( مس × تف × علن ) ( فا × علا × تن ) ونحس فى حالة الفرق أن السكتات أربع ( مس × تف × ع × لن ) ( فا × ع × لا × تن ) .

ولأن العرب ادرکوا ميزة هذه السكتة فى تمييز الوحدات الإيقاعية اختاروا لها من كلمات اللغة وحدات لغوية ذات طبيعة صوتية معينة تستطيع الإعراب والإبانة عن هذه القيمة وهى قيمة السكتات بين الوحدات ، حيث تحمل نهاية الوحدات الإيقاعية على مستوى التفعيلة أو على مستوى أجزائها فى المعظم قيمة صوتية توحى بالسكتة ورحابتها ، فليست الألف أو الواو أو الياء أو السين أو النون وهى أصوات تحمل قيمة انشادية ونغمية الا مؤذنا بأن التفعيلات لم ترد اعتباطا أو مصادفة ، فلم تكن الوحدات لو أخذت من أصوات أخرى مثلة لمثل ما توحى به هذه الوحدات من إيقاع .

ان نطقنا لمستعلن أو فاعلاتن أو فعولن يعطى وضوح السكتات بين مقاطع هذه التفعيلات . بل أن اختيار النون نهاية للتفعيلة يعطى دليلا على قيمة التفعيلة فى إطار البيت والاحساس بها لأننا نعلم ما فى النون<sup>(١)</sup> من دنة توحى بالطرب والترنم وقد وجدت دلائل لغوية لا حصر لها يستحب فيها فى نغم الشعر الاتيان بالنون كما فى إيقاع تنوين الترتم وكما فى جوار صرف الممنوع من الصرف فى عروض الشعر . فالتنوين - أو فالنون - إيهاء بالسكتة وعدمه إيهاء بالاتصال . وعلينا أن نتصور رنة النون حين نقول تن .

(١) مما يؤكد اعتبار النون ذات غنة من الناحية الإيقاعية وكذلك حرف المد قول صاحب العيون الغامزة : « فإذا حذف النون من الأول والياء من الثانى انقبض الصوت عن الفتحة التى كانت موجودة مع النون ، وعن اللين الذى كان موجودا مع الياء » . العيون الغامزة ص ٨٣ .

كم من ذبذبات صوتية توحى بها حيثل ! ان الوقف بالنون يماثل دقة على العمود  
أو رنة على الكمان .

ان هذه الأصوات المختارة فى التفعيلات لتتردها الكثير صلحت لان تقبل  
فى اطارها ما شئنا من ألفاظ اللغة وقد سبق القول بأن فاعلاتن نستطيع أن  
نطلق عليها فاعلاتن (١) وفاعلاتن (٢) الخ وكل ذلك راجع إلى ما تدل عليه  
هذه الأصوات التى هى مكان السكتات .

يحق لى اذن أن أقول ان اختيار التفعيلات على النحو الذى جاء به  
المروضيون لدليل على ما توحى به من سكتات بل على ما تدل عليه من  
ايقاع . ولكن ما مقدار هذه السكتة ومداها ؟ مقدارها ومداها متروك لدور  
الانشاد الذى يحددها فى اطار الايقاع وانسجامه ومن البدهى أن هذه السكتة  
حين يعرض زحاف فى مكانها فانها تكون أكبر مما كانت وذلك لقيامها بدور  
التعويض عما حذف .

ولو أردنا معرفة قيمتها فنجوزا لقلنا انها فى نهاية الوتد تكون أطول من  
نهاية السبب ، وأنها فى نهاية التفعيلة أطول من ورودها بين وحداتها ؛ ذلك  
لأن الوتد هو مركز الثقل فى التفعيلة ، ولأن نهاية التفعيلة تمثل الكتلة التى  
ينبنى عليها ايقاع البحر والاحساس به . ولنا أن نتصور التفعيلات غير مزاحفة  
لندرك السكتات فى وحداتها . وسوف نجعل العلامة (x) الكبيرة علامة لسكتة  
كبيرة أطول بنسبها من العلامة (x) الصغيرة التى تدل على سكتة أقل من  
السابقة .

مفاعيلن	مفاعي لن
فعولن	فعو لن
فاعلاتن	فا علا تن
مستفاعلن	مت فا علن
مفاعلتن	مفاع عل تن
مفعولات	مف عو لا ت
فاع لا تن	فا ع لا تن
مستفع لن	مس تف ع لن

لقد أضحت السكتة عيذا للوحدات فهل تأتي حلا لمسألة الزحاف ؟ نعم تقوم بهذا الدور وهذه السكتة لم تكن بعيدة عن تصور القدامى فقد أدركوها وها هو ابن رشيق يعرض رأيا يوحى بها في خلال حديثه عن ظاهرة الخزم الذى يحدث دائما مع الوجد المجموع حيث يعرض رأى من قال أن السكتة هنا تحتل مع الوجد المجموع ولا يسوغ الاتيان بها مع الوجد المفروق « لأن المفروق لو أسقطوا حركته الاولى لبقى أوله ساكنا ولا يتبدأ بالسكن ، فيسقط أيضا ، والسكتة لا تحتل عندهم الا حرفا واحدا » هذا القول وان نسبته ابن رشيق إلى قائل غيره الا أنه موافق له لتعليقه عليه بقوله « وهذا اعتلال مليح جدا »<sup>(١)</sup> هذا القول يدل على اعتبار السكتة فى أذهان بعض علماء العربية ؛ ولذا فانه ليس من الغريب أن نجد الإيقاع يفرض سكتات هى قيم موسيقية يمكن من خلالها الحفاظ على القدر الذى سمح بحذفه ، وبذل تكتمل الوحدات ويصبح الإيقاع محققا للتناسب والانسجام ، ومن ثم يصبح هذا التكميل مفسرا من مفسرات ظاهرة الزحاف .

(١) العملة جدا ص ١٤٣ .

ولادراك أن السكته تلعب دورا كبيرا فى بيان الايقاع النغمى وفى مسألة الزحاف ، فقد استخدمها جويار بناء على طريقته حلا لهذه المسألة ، وقد قلنا إنه أضاف إلى تدوينه التفعيلي المبني على المقادير الموسيقية علامات هى دلالات على السككات و فرق بين أنواعها فهناك سكة مساوية لنصف زمن يرمز لها بالعلامة المقلوبة

∩ فى التصور المقطعى . وبالعلامة ∩ فى القدر الموسيقى ، وهناك سكة مساوية لزمن كامل يرمز لها بالعلامتين ∩∩ فى التصور المقطعى ، وبالعلامتين ∩ ∩ فى القدر الموسيقى . فهل مثلت هذه السككات تعويضا لما يسمى بالزحاف ؟ ذاك وارد فسيما عرضناه سابقا ونحن نعرض جزءا من تفصيلاته وسككاته التى جاء بها .

من عرضنا لفكر جويار تبين أن السكة جزء من الزمن الموسيقى وأن التفعيلة لها أقدار موسيقية محددة فإذا ما حذف منها جزء دخل جزء منها فى اطار هذا القدر الموسيقى محافظا عليه . وبالنظر إلى تفعيلات جويار وأقدارها نجد أن لديه سكتين : سكة ثابتة وهى التى تنتهى بها معظم التفعيلات عنده وسكة غير ثابتة وهى التى تأتى تعويضا لمكان الزحاف . فالسكة الثابتة موجودة فى نهاية التفعيلات فاعلن وفعلن ومفاعيلن ومستفعلن ومفاعلتن ومثفعلن . ورصد هذه التفعيلات على الأساس المقطعى وعلى الاقدار الموسيقية يبدو على النحو التالى :

فاعلن	س ١	∩	س ١	∩
فا	ع	لن	سكة نصف زمن	
فعلون	س ١	∩	س ١	∩
ف	عو	لن	سكة نصف زمن	



مفاعيل : ومقاطعها U - - - ن - ن وبها سكتان أيضا أحدهما  
 م فاعى ل ل ل ل ل  
 للتعويض والأخيرة للنهاية .

مستعلن : ومقاطعها - U ن U ن س ' ن . والسكتة الأولى  
 مس ت ل ع ل ن ل  
 للتعويض والأخيرة للنهاية .

تلك حدود للسكتات عوضت ما يسمى بالخفن والكف والطفى . وبقيت  
 صور أخرى لم تدخل السكتة في مقابل الزحاف لدى جويار ؛ ومرد ذلك أن  
 المقطع السابق للمحذف يأخذ حيز القدر الذى للمحذوف وقد تأتى له ذلك  
 بتحميله قوة ضغط ؛ وهذا يفسر دور النبر بجوار ما تؤديه السكتات في تفسير  
 الزحاف . ان تلك المبادلة الحاصلة بين الصورة الأساسية والصورة المزاحفة لها  
 احكامها التام لدى جويار كما بينا عند عرض قانونه في تعاقب الأرملة .

أستطيع أن أضمح احتمالا أمام قيم هذه السكتات حتى لا ينشأ اعتراض على  
 ما يسمى بسكتة الوحدة وسكتة التعويض ، والاعتراض حول كيفية التمييز  
 بينهما ، وهنا أرى أن سكتات الأسباب الخفيفة تميل إلى الأسراع لقصر دورها  
 الزمن فإذا ما زوحف السبب طالت سكتته وأصبح هذا الطول بديلا من بدائل  
 ذلك المحذوف وبذا يكون التصور لتفعيله مثل مستعلن دون زحاف هكذا مس  
 x تف x علن x فإذا خبت كانت صورتها م x تف x علن x .

هذا ما تؤديه السكتة وتبقى لدينا الوثقة وهى على نمطين كما قلنا وقفة  
 أدخل في باب الإنشاد لأنها من احساس المنشد وذوقه الموسيقى وتصرفه ووقفة  
 النهاية وهى أدخل في باب الاتزان الشطري والقافوى .

نخلص مما سبق أن السكتة بين الوحدات الإيقاعية هى صورة من صور  
 اتزان الإيقاع وتبرير الزحاف موسيقيا . أقول صورة ولا أعطيها أكثر من ذلك



لان إيقاع بيت من الناحية الموسيقية تتداخل فيه عوامل كثيرة . وبقي أن نشير الآن إلى القيمة التي يؤديها الوند المجموع من الناحية الإيقاعية وكيف يحمل سكتة تفوق سكتة السبب اذا لم يزاحف وقد سبق أن دللنا على قوته وما يحمله من قيم ونسأل هل أدرك علماء العربية هذه القيمة فيه ؟ فى مجال المقارنة بينه وبين السبب يقول صاحب العيون الغامزة مبينا أن أصول الإيقاع أربعة هى فعولن ومفاعلين ومفاعلتن وفاع لاتن مفروقة الوند ويرى أن سر جعل هذه الأربعة أصولا « لأن الأسباب لضعفها انما تعتمد على الاوتاد وما يكون معتمدا عليه حقيق بالتقدم ليعتمد ما بعده عليه . فكانت قضية البناء على هذا الاصل أن تكون أصل التفاعيل هى هذه الأجزاء الأربعة فقط لأنه لا شئ من الأجزاء مصدرا بوند غيرها »<sup>(١)</sup> وفى قوله احساس بقوة الوند وقيسته واحساس بأن التفعيلة التى يتصدرها وند هى أقوى من التفعيلة التى لا يتصدرها الوند ولعل ذلك كان موحيا لفأيل حين رتب إيقاع البحور إلى قافز وهابط الخ بناء على ذلك التصور .

وبما يؤكد قوة الوند قول صاحب العيون الغامزة أيضا « قال الصفاقسى : وعلمته عندى ما يؤدي إليه دخوله فيه من بقاء الجزء على سبب خفيف ولا نظير له . ولا يقال بل نظيره موجود وهو عروض المتقارب المحذوفة فان القطع يجور دخوله فيها فتبقى حيث على متحرك وساكن لأننا نقول المتحرك والساكن فيهما بقية وند وهو أقوى من السبب فافترقا .

قلت : الوند أقوى من السبب لزيادة حروفه عليه فإذا خرج عن صورة الوند وانتقل إلى هيئة السبب زال ما به من الامتياز فى القوة فلا نسلم أنه حيث أقوى »<sup>(٢)</sup> .

هذا حديث يبين قوة الوند المجموع سواء أكان مفهوما من كلام الصفاقسى

(١) العيون الغامزة ص ٢٨ .

(٢) العيون الغامزة ص ١١٠ .

أم من اعتراض الدماميني صاحب الميون الغامزة عليه ، وإذا كان للوتد  
المجموع هذه القوة فلا جدال أن سكته التي افترضناها تكون من الوضوح  
الملائم لقوته ؛ ومن ثم يحمل الوتد سكتة واضحة كما يحمل نبرا يشكل  
إيقاعه ، ولعل وضوح سكته راجع إلى نبره الذي قلنا به فالعوامل تتضافر  
دائما في تحقيق الإيقاع .

## الفصل الثالث

### الإنشاء



من وسائل فهم الزحاف والعلة أيضا انشاد الشعر ، وانشاد الشعر حقيقة تؤكدنا طبيعة هذا الفن وصورة المجتمع الذي نبت فيه ، فالشعر كان ينشد ويلقى ويتغنى به حتى صار من يكتب الشعر يقال عنه فلان يغنى وفى حديث لابن رشيق ما يؤكد هذه الحقيقة يقول : « ويقولون فلان يتغنى بفلان أو فلانة ، اذا صنع فيها شعرا ، قال ذو الرمة :

أحب المكان القفز من أجل أننى بسسه أتغنى باسمها غير مُعجم

وكذلك يقولون : حذابه ، اذا عمل فيه شعرا<sup>(١)</sup> . ونحن نعلم أن الحداة نوع من الغناء .

الشعر العربى لم يكن فنا مكتوبا يقرأ ولا يسمع لان أوضح شئ فيه موسيقاه ، ولا يتم تذوق موسيقى إلا إذا كان الالتقاء والاستماع أساسين فى تقبل هذا الفن . لقد كان الشاعر يكتب قصيدته وهو يتغنى بها فقد ذكر عن أبى الطيب أن متشرقا تشرف عليه وهو يصنع قصيدته التى أولها :

جللا كما بى فليك التبريح

وهو يتغنى ويصنع ، فاذا توقف بعض التوقف رجع بالانشاد من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها<sup>(٢)</sup> ؛ ومن أجل ذلك كان الأصل فى الشعر كما يقول الأستاذ الشاعر على الجندى<sup>(٣)</sup> أن يلغى القاء وان شئت فقل : ينشد انشادا : لانه غناء أو بسبب من الغناء . . وكما أن الشعر غناء كذلك الشاعر مغن أو شبيه بالمغنى ؛ وعلى هذا فالميزة الأساسية للشعر كانت فى القائه والترنم به . واذا حق للشعر أن يلغى وترنم به فان الالتقاء أو قل الانشاد أساس فى إيقاعه . وليس الانشاد غناء والا لدخل فى الاقدار الموسيقية وهذا

(١) المعلة جـ ٢ ص ٣١٣ .

(٢) السابق جـ ١ ص ٢١١ - ٢١٢ .

(٣) الشعراء وانشاد الشعر ص ٢٢ بتصرف .

يعنى أن أصحاب الروايات القديمة كانوا يقصدون بالانشاد شيئا غير الغناء وليس بين أيدينا كما يقول الدكتور أنيس « أن الشعراء فى الجاهلية كانوا يتغنون بالشعر وانما تحدثنا الروايات دائما عن الانشاد وما فيه من قوة وحماس وأن الشاعر كان ينظم القصيدة ويضربها فينشد في الأسواق مفاخر أو مادحا ولم يكن الغناء من عمل الشاعر ولا عما يتظر منه<sup>(١)</sup> . وقد غير التدوين هذه القيمة حيث أصبح مع انتشار القراءة بين الناس عاملا من عوامل فقدان الشعر شيئا من جماله الموسيقى حيث فقد الاعتزاز بفن الانشاد اذ أصبحت الاشعار تروى مكتوبة لا منطوقة وشتان ما بين شعر ناطق وشعر صامت كما يقول الدكتور أنيس .

الانشاد اذن كان أمرا لازما لفن الشعر وإذا كان له هذا اللزوم فانه من الواجب أن يبحث عن دوره الذى يؤديه فى الإيقاع الموسيقى ، ونحن نقصد بالانشاد فى موضوعنا قراءة البيت قراءة فنية يتضح فيها الجانب الموسيقى بجانب اتصاف المعنى .

سوف نرى أن للانشاد دورا فى استحسان ما قبل من الزخارف والملة ، وسوف ندرك أن المنشد له أن يوقع ما يستحسن فى اطار نظام البيت لا خروجا عليه فمن رغب فى المزاحفة زاحف ومن رغب عنها كان له ذلك . ولعل ما ذكره ابن جنى فى كتابه المتصف ما يوحى بذلك .

يقول ابن جنى تحت عنوان أصل يرجع اليه فى باب وزن الشعر : « وأما قول أبى عثمان فى قول الشاعر :

أبيت على معا رى فاخرات      بهن ملوب كدم العباط

فهذا انشاد بمضى العرب ، وهو غلط لأنه لو أنشد « معار فاخرات » لم

(١) موسيقى الشعر ص ١٦٢ .

ينكسر الشعر ، ولكن الذين أنشدوه مفتوحا استكروا قبح الزحاف ونفرت عنه طبائعهم مسكنا ، مخافة كسر الوزن ، وأما الجفأة الفصحاء فلا يسألون كسر البيت لاستنكارهم زيغ الاعراب<sup>(١)</sup> . وابن جنى يعلق على قوله مخافة كسر الوزن بأن المقصود به الزحاف . ويعلق ابن جنى على كلام أبي عثمان بما يؤكد قيمة الزحاف ودور المنشد قائلا : « وقوله وأما الجفأة الفصحاء فلا يسألون كسر البيت ، لاستنكارهم زيغ الاعراب ! قد تحصل لنا منه أصل نرجع إليه في باب وزن الشعر ، وذلك أنه اذا ورد بيت يحتمل أن يكون فيه زحاف ، وألا يكون ، الا أنه لا يوصل إلى ألا يكون فيه زحاف الا باحتمال مالا يجوز مثله الا في ضرورة الشعر ، فالصواب أن ينشد مزاحفا ، ويترك ألا يكون فيه زحاف مخافة زيغ الاعراب ، وألا يتجوز فيه مالا يجوز مثله الا في ضرورة شعر مثال ذلك قول الشاعر ، أنشدناه أبو علي لقطرى بن فجاءة .

وضاربة خذا كريما على فتى      أضر نحيب الامهات كريم

هكذا أنشدناه أضر غير مصروف « ولو صرفه فقال : أضر نحيب الامهات لكان أصح في الوزن لأنه كان يكون وزنه في العروض : « فعولن » ( على التمام ) ، وهو اذا قال : « أضر » فلم يصرفه دخله القبض فصار « فعول » . والوجه على ما ذكره أبو عثمان ألا يصرف ، لأن حملة على الزحاف أقيس من صرف مالا ينصرف وهو مذهب الجفأة الفصحاء ممن العرب كما قال أبو عثمان<sup>(٢)</sup> .

من حديث أبي عثمان وابن جنى نرى أن المزاخفة أمر وارد فيما يمكن عدم مزاحفته ، وإن كان ذلك الأمر متروكا لمن يقبلها على أساس التوضيحية بقيمة نحوية ، أو يرفضها إبقاء على تلك القيم النحوية .

(١) للنصف ج٢ ص ٧٥ - ٧٦ .

(٢) للنصف ج٢ ص ٧٦ - ٧٧ .

وهذا الحديث يؤكد حرية المنشد فله أن يقول معارى ومعار وأغر وأغر .  
وإذا كانت له هذه الامكانية ، فإن لنا أن نتصور كم من القيم الإنشادية كانت  
سيلا لفهم كثير من المراحفات ١ .

وهناك من الدلائل ما يؤكد دور الانشاد باعتباره وسيلة من وسائل فهم  
الايقاع . هذه الدلائل تبدو فى عديد من الظواهر منها : ظاهرة التدوير فالى  
بيانها والحديث عنها .

البيت المدور هو ذلك البيت الذى يتقاسم شطراه كلمة واحدة بأن يكون  
جزء هذه الكلمة فى الشطر الأول وجزؤها الثانى فى بداية الشطر الثانى وهذا  
يدل على أن كمال وزن الشطر الأول يكون بجزء من كلمة ونماذج ذلك كثيرة  
منها على سبيل المثال ما لمجده فى قصيدة<sup>(١)</sup> الفند الزمانى التى مطلعها :  
صفتحنا عن بنى ذهل      وقلنا القوم اخوان

حيث ترد فيها الايات التالية :

ولم يبق سوى العدوان دناهم كما دانوا  
وبعض الحلم عند الجهل للذلة اذعان

فقد تقاسم الشطران كلمتى العدوان والجهل .

التدوير وارد فى موسيقى الشعر فما دوره الموسيقى الذى يفصح عنه  
أو يوحى به ؟ يستحب فى هذا المجال أن نعرض حديثا للدكتور نازك الملائكة  
حول هذه الظاهرة . تقول عنه : أن له « فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار  
يلجأ اليه الشاعر . وذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لانه يمدد ويعطيل  
نغماته »<sup>(٢)</sup> . وتصل حديثها قائلة : « وانما المحذور فى التدوير هو أن  
العروضيين لم يتناولوه تناولا ذوقيا بل كان كل ما صنعوه أنهم نصوا على جوار

(١) ديوان الحماسة ج ١ ص ٤ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ٩٢ .



وقوعه بين الأَشْطَر دوما إشارة إلى المواضع التى يمتنع فيها لأن الذوق لا يستيفه .

والواقع أن كل شاعر مرهف الحساسة ممن مارس النظم السليم ولما سمعه الشعرى لابد أن يدرك بالفطرة أن هناك قاعدة خفية تحكم فى التدوير بحيث يبدو فى مواضع ناشزا يؤذى السمع»<sup>(١)</sup> .

وتقول : « ولسوف نجد حين ندرس دواوين الشعر العربى الجيد أن الشعراء كانوا بفطرتهم يتحاشون إيراد التدوير فى بعض المواضع ولو أن كتب العروض لم تشر إلى ذلك على الإطلاق .

واذن فما هذه المواضع التى ينبغى للشاعر فيها أن يتحاشى التدوير ؟ ملاحظتى الشخصية أن التدوير يسوغ فى كل شطر تنتهى عروضه بسبب خفيف مثل فعولن ... غير أن التدوير يصبح ثقيلًا ومتغرافى البحور التى تنتهى عروضها بوترد مثل فاعلن ومستفعلن ومتفاعلن ... وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلما يقعون فى تدوير البحر البسيط أو الطويل أو السريع أو الرجز أو الكامل . نعم أن ورود بيت مدور فى بحر من هذه البحور فى قصيدة طويلة لشاعر متمكن شيء غير مستحيل»<sup>(٢)</sup> .

ونحاول أن نجد تبريرا آخر لوجوده قائله : « وإنما وجد التدوير لربط شطر أول لم يتة المعنى فيه بشطر تال له . وهذا هو القانون فى كل تدوير»<sup>(٣)</sup> .

حديث طويل عن التدوير ترى فيه نازك أن التدوير يسبغ على البيت غنائية وموسيقية ، وأن وجوبه أت من خلال ربط شطر لم يتة المعنى فيه بشطرتال له ، وترى أن التدوير ليس اضطرارا يلجأ اليه الشاعر ، وأن له ما يحكمه .

---

(١) السابق ٩٢ .

(٢) السابق ٩٢ - ٩٣ .

(٣) قضايا الشعر المعاصر ١٦١ .

ومن ملاحظاتها الشخصية وجدت أنه قرين التفعيلة التي تنتهى بسبب ؛ بينما يندر فى البحور التي تنتهى تفعيلاتها بوترد ، ومن هنا كانت ندرته فى البسيط ، والطويل والسريع والرجز والكامل . ولقد عللت وجوده بكثرة فى مجزوء الكامل يقصر البحر وهذا واضح من قولها .

« ولعل السبب الذوقى الذى يبرر وقوع التدوير فى مجزوء الكامل والرجز دون الكامل والرجز نفسهما أن المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيه التدوير »<sup>(١)</sup> والدكتور د نارك تضع هذا القول موضع الفرض لأنها تقول بعده ولعل للامر تفسيراً آخر يفوتنى والله أعلم .

وقد حاولت وأنا أضع أمامى ديوان الحماسة لأبى تمام وديوان المتنبي أن أرصد هذه الظاهرة فوصلت إلى هذه الملاحظات .

الملاحظة الأولى : لاحظت ورود هذه الظاهرة بكثرة فى بعض البحور كالهزج ومجزوء الكامل والخفيف فمن ورودها فى الهزج ونحن نعلم أنه مجزوء فى استعماله ما جاء فى قصيدتى الفند الزماني : بديوان الحماسة ، ومطلع الأولى :

صفحتنا عن بنى ذهل<sup>(٢)</sup>

ومطلع الثانية :

أيا طعنة ما شيخ كبير بفن يال<sup>(٣)</sup>

ومعلوم أن الهزج بجواز جزئه بحر مته بسبب خفيف ومن ثم فقد تحقق رأى نارك فيه .

(١) السابق ٩٥ .

(٢) ديوان الحماسة ص ٤ - ٥ ج ١ .

(٣) السابق ج ١ ص ١٤٩ .

ومن وروده فى مجزوء الكامل ما جاء فى قصيدة<sup>(١)</sup> عمرو بن معدى كرب :

ليس الجمال بمشزور      فأعلم وإن رديت بردا

حيث ورد التدوير سبع مرات من أبيات مجموعها سبعة عشر بيتا .

وأيضا من مقطوعة<sup>(٢)</sup> فى الحماسة مطلعها :

ويا بؤسى للحرب التى      وضعت أراها فاستراحوا

حيث ورد سبع مرات من خمسة عشر بيتا ، وفى مقطوعة المنخل

الشكرى<sup>(٣)</sup> :

ان كنت عاذلتى فسيرى      نحو العراق ولا تحورى

فقد ورد التدوير إحدى عشرة مرة من اثنين وعشرين بيتا .

ومن ورود الظاهرة فى بحر الخفيف بكثرة ما رأيناه فى ديوان المتنبي فى

قصيدته التى مطلعها<sup>(٤)</sup> :

كم قتيل كما قتلت شهيد

ورد التدوير عشرين مرة من مجموع أبيات عددها ستة وثلاثون بيتا . وفى

قصيدته التى مطلعها<sup>(٥)</sup> :

صلة الهجر وهجير الوصال      فكسانى فى السقم نكس الهلال

ورد التدوير فى أربعة عشر بيتا من سبعة وثلاثين بيتا . وملاحظاتنا فى

---

(١) ديوان الحماسة ج ١ ص ٤١ .

(٢) السابق ص ١٣٣ .

(٣) السابق ص ١٤٤ .

(٤) شرح ديوان المتنبي ج ١ ص ٢٠٣ .

(٥) السابق ج ٢ ص ١٣٧ .

ورود هذه الظاهرة مع الخفيف أنه كثيرا ما يصحبها فى نهاية البيت الشعث .  
وقد وردت ظاهرة التدوير بكثرة أيضا فى بحر المتقارب .

الملاحظة الثانية : لاحظت أيضا أن هذه الظاهرة ترد فى بحر المنسرح على  
نحو ليس بالقليل فلقد وجدتها فى ديوان الحماسة فى أبيات منها :

نستوقد النيل بالحضيض ونصطاد نفوسا بنت على الكرم<sup>(١)</sup>

أكلما حاربت خزاعة تحدونى كائى لأمهم جمل<sup>(٢)</sup>

من رأى يومنا ويوم بنى التيم إذا التف صيقه بدمه

حتى تولت جموع حمير والقل سريعا يهوى الى أمه<sup>(٣)</sup>

لا تحسبني محجلا سبط الساقين أبكى أن يطلع الجمل<sup>(٤)</sup>

ووجدتها أيضا فى ديوان المتنبي ومن أبياتها :

مرحميات بنا إلى ابن عبد الله غيظاتها وقد فدها<sup>(٥)</sup>

من طلب المجد فليكن كعلى يهب الألف وهو يتسم

والأمر والنهى والслаه والبيض له والعيد والحشم<sup>(٦)</sup>

وان اعطاه الصوارم والخيول وسر الرماح والعكر<sup>(٧)</sup>

هذه بعض نماذج تؤكد وجود ظاهرة التدوير فى بحر المنسرح

---

(١) ديوان الحماسة ج١ ص ٣٨ .

(٢) ديوان الحماسة ج١ ص ٤٧ .

(٣) السابق ج١ ص ٩١ .

(٤) السابق ج١ ص ١٣٣ .

(٥) شرح ديوان المتنبي ج١ ص ١٩٩ .

(٦) السابق ج٢ ص ٢٢٢ - ٢٣٣ .

(٧) السابق ج١ ص ٣٠٩ .

بصورة ليست بالقليلة ومعلوم أن بحر المنسرح بحر تنتهى تفعيلته الأخيرة  
بوتد مجموع .

الملاحظة الثالثة : وردت هذه الظاهرة بصورة قليلة فى الطويل والسريع  
والبسيط وهى بحور تفعيلاتها النهائية تنتهى بوتد مجموع .

فمن تدوير الطويل هذه الأبيات :

وما غمرات الموت الا نزالك الكمى على لحم الكمى المقطر<sup>(١)</sup>

ولا يحمد القوم الكرام أخاهم العتيد السلاح عنهم أن يمارسا<sup>(٢)</sup>

وكم من جبال جبت تشهد أننى الجبال ويحر شاهد أننى البحر<sup>(٣)</sup>

ومن تدوير البسيط قول المتنبي :

العارض الهتن ابن العارض الهتن ابن العارض الهتن<sup>(٤)</sup>

ومن تدوير السريع قول الحماسى :

يالهف ربابة للمحرث الصالح فالغانم فالآيب<sup>(٥)</sup>

الملاحظة الرابعة : ورد التدوير فى الكامل التام غير قليل - ومنه ما جاء

فى قصيدة المتنبي التى مطلعها :

أركائب الأحياب ان الأدمعا<sup>(٦)</sup> . . .

---

(١) ديوان الحماسة ج١ ص ١١٤ .

(٢) السابق ج١ ص ١٦٠ .

(٣) شرح ديوان المتنبي ج١ ص ٣٥٥ .

(٤) شرح ديوان المتنبي ج٢ ص ٤٥٤ .

(٥) ديوان الحماسة ج١ ص ٣٤ .

(٦) شرح ديوان المتنبي ج١ ص ٤٢٤ .

ترك الصنائع كالقواطع بارقات والمعالي كالعوالسى شرعا  
الحارم اليقظ الاغر العالم الفطن الالسد الأريحي الأروعا  
الكاتب اللبق الخطيب الواهب الندس الليب الهيزرى المصقعا  
ومنه من قصيدته التى مطلعها : لك يا منازل فى القلوب منازل<sup>(١)</sup> هذه  
الآيات :

حتى أبو الفضل ابن عبد الله رويته المنى وهى المقام الهائل  
للسمس فيه وللشحاب وللبحار وللأسود وللرياح شمائل  
ولديه ملعقيان والأدب المقاد وملحياه وملمات مناهل  
وفى الديوان آيات مدوره غير هذه .  
علام تدل هذه الملاحظات أذن ؟

تدل على أن التدوير يقبل فى المجزوء من البحور فقد كثر فى مجزوء  
الكامل والهجز وكثر فى المتقارب وهو بتضليلاته الخماسية وما يحدث لها من  
رحاف أقرب إلى الجزء . وقد كثر التدوير فى بحر الخفيف ولم يأت قليلا فى  
الكامل السام وهو بحر يتهى بوتره مجموع . وتفسير ذلك الوجود راجع إلى  
كون المجزوءات قصيرة الأشطر مما يجعل الاحتياج إلى الاستمرار النطقى أمرا  
مقبولا . فكان البيت كله شطر واحد ، كما أن قصر البحر والتعجيل بنهاية كل  
شطر قد يخلق أحيانا نوعا من الرقابة ينفىها التدوير .

هذا ما يتصل بالمجزوء من البحور وقد ألاحظ فى غير المجزوء أمرا اتضح  
لى من خلال آيات المتنئى وهو أن التدوير وسيلة انشادية حيث يستطيع الناطق  
أن يقسم البيت تقسيمات متوازنة داخل الوزن العام من خلال الوقفة الانشادية

(١) السابق جـ ٢ ص ١٧٦ .

التي لم نتحدث عنها في الفصل السابق لأنها ألزم في باب الانشاد . وها نحن  
بعض آيات المتنبي السابقة لنرى كيف يمكن استخدام الوقفات فيها .

ان المنشد حين يلقى الآيات التالية ستأخذ وقفاته شكلا يبعد بها عن حدود  
الشرط ؛ ولذلك يتابع نقطة على النحو التالي :

يقول المتنبي :

الحازم اليقظ الاغر العالم      الفطن الالد الارحى الاروعا  
الكاتب اللبق الخطيب الواهب      الندس الليب المبرزى المصقعا  
في البيتين السابقين ما يوحى بأنك تستطيع ان تقف حسب ارادتك : فربما  
وقفت بعد وصفين :

الحازم اليقظ - الاغر العالم - الفطن الالد - الارحى الاروعا  
الكاتب اللبق - الخطيب الواهب - الندس الليب - المبرزى المصقعا  
وربما وقفت بعد ثلاث كلمات :

الحازم اليقظ الاغر - العالم الفطن الالد - الارحى الاروعا  
الكاتب اللبق الخطيب - الواهب الندس الليب - المبرزى المصقعا  
تستطيع ان تفعل ذلك وغيره دون ان تلتزم بشرط معين . وهذا احساس  
تلمسه من خلال تدويرك البيت وبذا يكون الانشاد وسيلة من وسائل الذوق  
الايقاعى وإن المنشد ليصل بيت المتنبي التالى كاملا حين ينطق :

ولديه ملعقيان والادب المفاد      ومل حياة ومل عمت مناهل  
وكيف تكون وقفاته فى قوله :

العارض الهتن ابن العارض الهتن ابن العارض الهتن

ان وصل ذلك الوصف المكرر ثلاثا لأقرب إلى الذوق الموسيقى وأقرب إلى اثبات التوكيد الذى يريده الشاعر !

للانشاد دور فى تقبل ظاهرة التدوير . حقيقة أن وجود كلمة بين الشطرين أحدثت وصلا بينهما لكنه كان من الممكن حدوث وقفة فى اطار هذه الكلمة تجعل حدود الشطرين واضحة لكنها تكون بذلك غير مستحبة لأن الانشاد لا يتقبلها إذ الوصول أقرب إلى الذوق الموسيقى .

إذا كان للانشاد هذا الدور ألا يحق له أن يكون وسيلة من وسائل فهم الزحاف ؟ بلى . وسوف نتأكد هذه الحقيقة حين نعرض ظواهر أخرى تدل عليه والظاهرة التالية هى ظاهرة الحزْم .

لقد علمنا أن الحزْم هو حذف أول السوتد المجموع فى أول بيت من القصيدة ، وأن خلافا دار حول البحر الذى وردت فيه هذه الظاهرة . والثابت أن بحرى الطويل والوافر هما صاحبا هذه الظاهرة ولقد وصل البعض بها إلى مجيئها فى الكامل كما فى قول الشاعر :

تناكلوا عن بطن مكة أنها      كانت قديما لا يرام حريمها

فقوله تناكلوا وزنه مفاعلن وقد كان متفاعلن فحذف الحرف الأول منه . وربما جاءت فى المنسرح كما فى قول الشداخ :

قاتلوا القوم يا خزاع ولا      يدخلكم فى قتالهم فشل

فقاتل وزنها فاعلن وأصلها مستفعلن خبنت وخرمت ، وربما وردت الظاهرة أيضا فى منهوك الرجز كما فى قول حارثة بن بدر :

كرنبوا أو دولبوا      أو حيث شتم فاذهبوا

فكرنبوا وزنها فاعلن وأصلها مستفعلن خبنت وخرمت . ولقد ورد فى



بحور غير ذلك حسب أقوال بعض أهل العروض وكلها أقوال ضعيفة مردودة كما يرى صاحب العيون الغامزة الذى حدد الشروط التى يتحقق بها الحرم ، فيرى أن الحرم يكون نقصا فى الجزء ، وأن الحرف الذى يحذف فيه حرف واحد ، وأنه أول فى التفعيلة ، وأن الجزء الذى يكون فيه لا يبد أن يكون وتداً مجموعاً ، وأن ذلك الوزن المجموع لا بد أن يكون أول البيت<sup>(١)</sup> .

وإذا كانت هذه شروطه فهل هناك من تفسير له لدى أهل العروض يبرر وجوده فى موسيقى الشعر ؟

لقد وردت له عدة تفسيرات ، منها ما ورد فى كتاب العيون الغامزة من حديث الدمامينى : « قال ابن برى : اختلفوا فى مسوغ الحرم مع أنه يخرج به الشعر عن الوزن . قلت لو خرج عن الوزن لم يكن شعرا . ثم قال فذهب الأخفش ومن تابعه إلى أن ذلك من أجل أن بين كل بيتين سكتة فكان المحذوف يعادل السكتة »<sup>(٢)</sup> .

ويدل ذلك على أن البعض ظن الحرم خروجاً على الوزن ، لكن الأخفش وجد له ما يفسره من الناحية الإيقاعية . وهو وجود سكتة من كل بيتين تقوم بالتعادل والتعويض وقد رد البعض ذلك بأن السكتة لا تصلح عوضاً حيث لا بد أن يتعرض حرف بحرف . ورفض ذلك لأن الحرم أول القصيدة حيث لا يوجد بيت قبله يوقف عليه . ويفسر الصفاقسى وجهة نظر الأخفش بأنه لم يقيد السكتة التى هى تعويض بالتقدم لأنه يرى أن آخر البيت من السكتة عوض مما حذف فى أوله . ومعنى ما سبق أن الحرم له ما يبرره عند الأخفش وذلك من خلال ما تقوم به السكتة من محافظة على الإيقاع .

(١) العيون الغامزة ص ١١٣ - ١١٤ ، ١١٩ بصرف .

(٢) العيون الغامزة ص ١١٦ .

ويرى البعض أيضا أن وقوع الحرم أول البيت له موار فيما يحدث في آخره من الترنم ، ويرد البعض هذا الرأي بوجود الحرم في بعض أبيات دون وجود ترنم أو مد في النهاية وذلك كما في قول الشاعر :

أدوا ما استعاروه      كذلك العيش عارية<sup>(١)</sup>

ونحن نلاحظ أن هذا الفرض السابق ؛ لأنه يدل على أن هناك مقابلا للمحذف الأول يتركز في مد النهاية والترنم فيها كما كان المقابل مكتة في الفرض السابق .

من تفسيرات البعض أيضا أنه يرجع إلى عدم دراية الشاعر بوجوده فالشاعر يبدأ بيته لا يدري وزنه وبعد ذلك يحس الوزن وهو رأى الزجاج الذى يرى في مسوغ دخول الحرم أول البيت مفتتح الوزن فينطق به الشاعر كيف اتفق ولا يشعر بمراده من الوزن الا بعد ذلك<sup>(٢)</sup> . وهذا معناه أن الحرم غير مقصود وأنه من قبيل الخطأ . وهذا مالا أراه لأن الخطأ هنا إذا كان غير مقصود فلماذا وردت الظاهرة في بعض بحور ولم ترد في البحور الأخرى !

ويرى البعض<sup>(٣)</sup> أن الحرم إنما جار في أشعار العرب لأن أحدهم يتكلم الكلام على أنه غير شعر ثم يرى فيه رأيا فيصرفه إلى الشعر في أى وجه شاء . وهو رأى أقرب إلى سابقة كما رأى ؛ لكن فيه جديدا وهو أن الحرم وسيلة من وسائل تصرف الشاعر حين الالتقاء فكان الشاعر وهو يلقي البيت يحس في القائه أنه داخل في اطار الوزن الذى يريد . ولم يك هذا متيسرا له لو لم ينطق بيته ، فقد كان من السهل عليه بعد ذلك أن يفتن إلى نقصه لو كان فيكلمه . فما الذى حدث !

(١) الميون الغامزة ١١٦ - ١١٧ - بصرف .

(٢) السابق ص ١١٨ .

(٣) شرح ديوان المتنبي ج ١ ص ٢٤ .

أتصور أنه أراد الإيهام بادنا بيته بما يوحى أنه من بحر معين ثم عدل مسرعا عنه وهو مدرك لذلك ، وقد وجد في آياته ما يحقق قيم التوازن فضغط على مكان المحلوف وسكت في نهاية البيت أو بعد ييتين . وقسم بيته بطريقة إيقاعية أبعدت عنه الرتابة حين عاد وقسمه تقسيم بحر . ولم يك له أن ينطق البيت دون التوقيع في القائه وذلك كما يتسنى لنا فهم موسيقى البيت ؛ ذلك أن انشادا سيجعلنا نحس أنه أمام بحر نخدعنا بدايته في أنه الكامل كما في قول المتنبي .

لا يحزن الله الأمير فأنسى      لأخذ من حالته بنصبي<sup>(١)</sup>

الشطر الأول يوحى ببيت من الكامل حيث يكون التقسيم على النحو التالي :

لايح زل لاه الأمي رفانتي وهو متفاعلن متفاعلن متفاعلن

لكن توقيع الشاعر المنشد يستطيع أن يزيل هذا التوهم مستخدما ما يراه من سكتات كي يكون الشطر على النحو التالي :

لايح × زل لاهل × أمير × فانتي وبذلك ندخل في إطار بحر الطويل .

معني ذلك أن هناك تنوعا نغميا في الشطر الأول بين إيقاعيين موسيقيين للمنشد الحرية في أن يوقع ما يراه إن أراد التنوع وكسر الرتابة أنشد تفعيلاته على أنها من بحر مخالف ثم يحذف بعد ذلك إلى بحر . وإن أراد إيجاد بحر حافظ على سكتاته التي تمجدد بحرهم بدما .

إن هذه الظاهرة قرينة وجودها بصورة غير قليلة في الشعر القديم حيث كان الانشاد الوسيلة الأولى لعرض هذا الفن . والناظر لديوان الحماسة وغيره من دواوين يجد ن هذه الظاهرة قرينة بحر الطويل في المعظم الغالب .

(١) شرح ديوان المتنبي ج ١ ص ٣٤ .

لقد حاول بعض الرواة<sup>(١)</sup> حين دونوا آيات هذه الظاهرة أن يكملوها بحرف المعطف أول البيت وكان ذلك عجزاً منهم عن تفهم الطبيعة الإيقاعية للانشاد الذي كان يحكم الشاعر حين نطقه هذه الآيات .

إذا كان الحزْم يدل على دور الانشاد فان الظاهرة الأخرى المقابلة له تثبت ذلك أيضاً وهي الحزْم وفيها نقول : ان الحزْم إذا كان نقصاً في الحرف الأول للوتر المجموع فان الحزْم زيادة في أول البيت عن الوزن اذا سقطت لم يفسد المعنى كما قلنا . هذه الزيادة قد تكون حرفاً أو حرفين وأقصى ما تصل إليه الزيادة أربعة أحرف كما في قول الشاعر :

أشد حيازيمك للموت      فإن الموت لا قيكاً

ولا تجزع من الموت      إذا حل بواديكا

فقد زاد في أول الوزن كلمة أشد كلها والبيت من الهزج .

ومما زيد فيه ثلاثة أحرف قول الشاعر :

لقد عجبت لقوم أسلموا بعد عزهم      امامهم للمنكرات وللهمـنـنـر

فقد زيدت لقد على الوزن والبيت من الطويل .

ومما زيد فيه حرفان قول الشاعر :

يا مطر بن خارجة بن مسلم اتنى      أجفى وتغلق دونى الأبواب

فقد زاد ( يا ) والبيت من الكامل . ومما زيد فيه حرف قول الشاعر :

أقضى بعينك أم بالعين عوار      أم أوحشت اذ خلعت من أهلها الدار

(١) عن نفية الشعر الجديد ص ٩٧ .

فقد ريدت همزة الاستفهام والبيت من البسيط<sup>(١)</sup> .

وقد أورد أصحاب العمدة<sup>(٢)</sup> . أن الحزم جاء أول صدر البيت وعجزه كما  
فى قول طرفة :

هل تذكرون اذ نقاتلكم      اذ لا يضر معدما عدمه

فزاد فى أول صدر البيت هل وزاد فى أول العجز اذ . ويحكم صاحب  
العمدة على ذلك الورود بالشذوذ .

الحزم اذن زيادة على اطار البيت فما الحاكم لها ؟ لن تقبل هذه الزيادة ان  
صحت فى رواياتها الا على أساس أن بينها وبين الوزن الشعرى سكتة يدركها  
المنشد . هذه السكتة توحى بأن ما بعدها من الايقاع غير موصول بما قبلها ،  
ولأنها زيادة فان ترك المنشد لها أو اتيانه لها لا يخل بابيقاع الشعر فى الايات  
السابقة نحس أن هذه الزيادات لا تضير وزنا أو تخل بمعنى ؟ ذلك اذا  
استطاع المنشد أن ينغم أياته ويوقعها توقيعا يفيد الاحساس بالمعنى . فلو قال  
الشاعر :

حيازيمك للموت      فان الموت لا يقا

بأن يضغط على الكلمة الاولى ، لكان ذلك مقابلا لما ذكره من زيادة كلمة  
( أشد ) التى نحس وجودها رغم حذفها وذلك بمراعاة المعنى النحوى  
حيث تكون حيازيم مفعولا لفعل محذوف دل عليه فيما يدل النغمة .  
ولو قال :

عجبت لقوم أسلموا بعد عزهم . بطريقة إنشادية تفيد التوكيد لأغنت هذه  
الطريقة عما يريد من اثبات التوكيد بقوله لقد . ولو قال :

(١) راجع العمدة ج١ ص ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ بصرف .

(٢) السابق ج١ ص ١٤٢ . بصرف .

مطر بن خارجة بن مسلم انسى دون يا ، لكان غياب حرف النداء أمرا طبعيا لأن نغمة المنشد تقوم مقامه . ولو قال :

قذى بعينك أم بالعين عوار ، لكان فى تنغيم كلمة قذى دليل على أداة استفهام محذوفة . بل إن حذف أداة الاستفهام هل والظرف اذ تبرره النغمة فى قول الشاعر :

تذكرون اذ نقاتلكم لا يضر معدما عدمه

ويكون البيت معبرا تماما عن :

هل تذكرون اذ نقاتلكم اذ لا يضر معدما عدمه

استطيع القول بأن تلك الزيادة وسيلة انشادية أراد الشاعر اضافتها لايضاح المعنى وإن حذف هذه الزيادة أيضا يمكن أن يتم انشاديا مع مقابل تنغيمى ونحن لا نصدر حكما بالخطأ والصواب على ورود ظاهرة الخزم من خلال نماذجها ولكننا نرى أن المنشد له حرية التصرف فيما لا يخل بوزنه فقد روى أن أبا الحسن بن كيسان كان ينشد قول امرئ القيس :

كان نبيرا فى عرائن وله فما بعد ذلك بالواو فيقول :

وكان ذرى رأس المجير غدوة

وكان السباع فيه غرقى عشية

معطوفا هكذا ، ليكون الكلام نسقا بعضه على بعض<sup>(١)</sup> . فقد راد المنشد واوا وهو فى انشاده لم يجعلها من حساب الوزن وكان المستمع بهذا الانشاد يحس حدود الوزن مفرقا بينه وبين هذه الزيادة وحول هذه الزيادة وتصور الانشاد فيها يقول حازم القرطاجنى : « فأما ما رام العروضيون إثباته فى متون

(١) المملة ج ١ ص ١٤٢ .

الأوزان من الزيادة التي يسمونها الخزم بالزاي فانهم غلطوا في ذلك لأن العرب لم تكن تعد تلك الزيادات من متون الأوزان وإنما كانوا يجعلونها توطئات وتمهيدات ووصلا لانشاد البيوت وبناء عباراتها عليها ، وإن كانت متميزة في التقدير والإيراد عنها بأزمة قصيرة قد تخفى على السامع فيظن أنهم قد جعلوها من متون الأبيات وذلك غير ممكن أصلا ، فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهرة<sup>(١)</sup> ، ويدل حديث حازم على أن زيادة الخزم من قبيل التصرف الانشادي وأنها بمنأى عن مقادير الوزن وأن بين الزيادة وبداية الوزن سكتة تميز الزيادة عن الوزن كما يلحظ من قوله : « وإن كانت متميزة في التقدير والإيراد عنها بأزمة قصيرة قد تخفى على السامع ويظن أنهم قد جعلوها من متون الأبيات وهذا غير ممكن أصلا<sup>(٢)</sup> » وما كانت هذه الزيادة لتخفى على مصنف إلى شعر أساس الأصغاء فيه الالتقاء وبيان أقدار الوزن . ولو فرضنا خفاء هذه الزيادة عليه فإن خفاء الوزن حيثل يكون أمرا واردا !

ويعرض حازم رأيا غاية في الدقة والاحكام يفسر به كيف أن الزيادة لا تعد من قبيل الوزن وكيف أن النقص داخل الوزن - وهو رحاف - لا يخل بالقدر الموسيقى قائلا :

« والوزن هو أن تكون المقادير المقفاه تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب فما حذف من بعضها على بعض الوجوه التي بينها أمكن أن يتوفر على ما بنى وأن يتلافى لتمكين الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق به . فيعتدل المقادرات بذلك فيكونان متوازنين .

والزيادة على المقدار المساوي لسائر المقادير ليس فيها حيلة يمكن معها تساوى المقاديرين الزيد فيه والباقي على أصله . وإنما ساغ ذلك في السواكن

(٢-١) منهاج البلاغ ص ٢٦٢ .

حيث كانت أقصر الحروف رمنا ، وكان لها أصل ترجع اليه فى أبنية الاوزان ، فوجدت مقبولة فى الأنواق لذلك «<sup>(١)</sup> . نفهم من هذا النص أن الزحاف الوارد فى البيت لا يحدث خلافا موسيقيا ويرجع ذلك إلى تعويض ذلك للمحذوف بقدر زمنى يوازئنه وهذا يدل على أن للزحاف مبرره الموسيقى من خلال التعويض بالمقدار الزمنى . ونفهم أن الزحاف مبرره الموسيقى من خلال التعويض بالمقدار الزمنى . ونفهم أن الزحاف يأتى غالبا بحذف الساكن لأنه أقصر الحروف رمنا كما يتصور حارم ، ومن هنا كان تعويضه بقدر زمنى أمرا مقبولا ، ونفهم أيضا أن انفصال زيادة الحزيم عن الوزن راجع إلى عدم امكان تعويضها بقدر زمنى داخل الوزن لأنه يقول : والزيادة على المقدار المساوى لسائر المقادير ليس فيها حيلة يمكن معها تساوى المقدارين المزيد فيه والباقي على أصله .

يثبت لى بعد ذلك الحديث أن الحزيم من قبيل التصرف الانشادى وأن الانشاد رغم اتيانه بها فهو محدد لها وفى تحديده لها تحديد لوزن البيت ، حيث تكون شبة السد داخل بين الزيادة والوزن غير موجودة . وهذا دليل من دلائل أن الانشاد ذو دور فى ايراد كثير من الظواهر الشعرية واعتباره مفسرا لهذه الظواهر اعتبارا واد غير مفروض .

ظاهرة أخرى يمكن أن يكون للانشاد دور فيها وتخص زحافا معينا يأتى فى المتدارك حيث تخبن فاعلن إلى فعلن وتضمير باسكان العين لتصبح فعلن . أن هذه الظاهرة توقعنا فى كراهية حاولنا تفاديها وهى كراهية توالى الأسباب حيث يمكن ورود البحر على النحو التالى :

فعلن      فعلن      فعلن      الخ

وهذه الظاهرة يستخدمها الشاعر دون أن يتبها إليها وفى ذلك احساس

(١) منهاج البلاغ ص ٢٦٢ .



بسلامتها من الناحية الايقاعية ، وقد وردت بعض تفسيرات لهذه الظاهرة فنقول نارك عنها ، والظاهر أن الشاعر العربي كان يضيق بهذا المقطع في وزن الحجب فيعمد إلى التخفيف منه باسكان العين في فعلن بين الحين والحين وبذلك يتحول السبب الثقيل فعلن إلى سبب خفيف ويزول العناء وذلك واضح في قصائد الحجب كلها ومنها قصيدة الحصرى ...

ينضو من مقلته سيفا      وكان ناعسا يغمده

ان في هذا البيت أربع تفعيلات مخففة وأربعاً على الأصل وذلك يكبح جماع الحركة ويخفف منها . فضلاً عن أنه يضيف تنويماً وتلويناً إلى تفعيلات البحر الرتيبة<sup>(١)</sup> . لم تكرر نارك هنا توارد الأسباب وإنما بررت توارد التفعيلات الآتية على ( فعلن ) ؛ حيث كان التفسير عندها تلويناً وتنويماً . وترى نارك أن تحول السبب الثقيل إلى خفيف هو أساس عمد الشاعر إلى التخفيف ونحن لا نعتقد بوجود سبب ثقيل في موضوعنا لأن أساس التفعيلة هو فاعلن وحين حذف ثانيها الساكن وجد ما يعوضه من سكبت الخ . فأصبح الحاصل في فعلن متحركاً ووتدا مجموعاً ولا بد من تصور الحاصل على هذا النحو لئلا يصبح علينا أن نجيب عن تخفيف فاعلاتن وفاعلن في البحور الأخرى إذا خبئت وصارت فاعلاتن فعلن لماذا لم يسكن الثاني تخفيفاً لثقل السبب المزعوم فتحول إلى فاعلاتن فعلن ! وحيث لم يحدث ذلك فإن مرد التخفيف في رأى راجع إلى كراهية توالى الأسباب التي رأيناها أساساً من أسس تحديد الايقاع .

لم تكثف نارك بتفسيرها لفعلن ساكنة العين وإنما رأت بجوار هذه الظاهرة امكان ورود ظاهرة أخرى وهى تحويل فعلن إلى فاعل . . والواقع أنها ظاهرة لا تقبل ايقاعياً وذلك لتوارد المتتالية الحركية المرفوضة لأن الايقاع يكون هكذا :

(١) تضاهيا الشعر للماصر ص ١١٠ .

فعلن فاعل فعلن أى o/// o/// //o/ o/// ؛ حيث ترد فيه خمس حركات متوالية . ماذا تقول نارك عن هذه الظاهرة الواردة فى شعرها ؟  
 نقول : « ان فاعل قد تسربت إلى تفعيلاتى الحبيبة وأنا غافلة . وحين انتهيت من القصيدة كان نغمها يبدو لى من الصحة والاثيال الطيعى بحيث لم انتبه إلى ما فيه من خروج عن تفعيلة الحجب »<sup>(١)</sup> .

وقد حاولت نارك أن تمجد مبررا لذلك القبول الموسيقى فوجدته فى مساواة الطويل بين فاعل وفعلن تقول فى ذلك الشأن : « والحق أن قليلا من التأمل فى التفعيلتين ( فعلن ) و ( فاعل ) لابد أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساويا تاما لأن طولهما واحد . وفى وسعنا التأكد من ذلك بأسلوب العروضيين فعلن ( - - - - - ) فاعل ( - - - - - ) . فان بين ايدينا هنا تفعيلتين يحتوى كل منهما على ثلاثة متحركات وساكن واحد وانما الفرق بينهما فى مواضع المتحركات والسكنات ويظهر ذلك واضحا حين تكتب التفعيلتين بلغة الموسيقى فعلن ٩٩م - ٩٩م

ومعنى ذلك أن كلتا الوجدتين مكونة من ضربتين قصيرتين وضربة طويلة وانما تقع الطويلة فى مطلع فاعل فى آخر فعلن . ومن الناحية الموسيقية يستوى عدد الاجزاء فى التفعيلتين فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء »<sup>(٢)</sup> .

فى تبرير نارك هذا نظر كبير لانها من أجل أن تقبل فاعل فى اطار فعلن سوت تماما بين السوحدتين وهما منعزلتين على أساس من عدد المتحركات والسواكن أو عدد المقاطع الطويلة والقصيرة دون أن تراعى الترتيب ، وإذا سلم لنا ذلك فعلينا أن نسوى ايقاعيا بين فاعل وفعلن وأن نسوى بين

(١) السابق ص ١١١ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ١١٢ - ١١٣ .

مستعملين وكل التفعيلات السباعية لاتفاقها تماما فى عدد المقاطع . وهذا أمر لم يقل به قائل ! .

لم تعط نازك تفسيرا معقولا لظاهرة فعلن فى الحبيب ، وقد أدرك الدكتور النويهى الفرق بين فعلن وفاعل ووجد تبريرا لهذا التصرف ؛ ففى حديثه عن ارتباط بحر الحبيب أكثر من غيره من البحور بالايقاع النبىرى يقول : « وذلك لكون تفعيلته فعلن أقصر التفاعيل التقليدية ومنا فهى تتكون من مقطعين قصيرين ومقطع طويل وليس بين التفاعيل الأخرى ما يبلغ هذا القصر الزمنى فاذا دخلها الاضمار . . . تكونت من مقطعين كلاهما طويل فلم يعد فيها مجال يكفى لاقامة الايقاع على أساس طول المقاطع وقصرها واضطرت إلى اللجوء إلى توزيع النبر لتحقيق ايقاع شعرى-فليس هنا ايقاع يمكن أن يتحقق فى مقاطع متتالية كلها طويلة تن تن تن الخ الا اذا ضغطت على بعضها وأخلت بعضها من الضغط » (١) .

وهذا معناه أن الظاهرة مقبولة موسيقيا على أساس من التنويع النبىرى ؛ أى أن النبر هو الأساس فى تقبل هذا الزحاف وهذا صواب فما ضابط الايقاع أو ضابط التنويع النبىرى هنا ؟ فى رأى أنه راجع الى انشاد البيت والقائه . إن قارئنا ليت مزاحف تواردت أسبابه على النحو تن تن تن لا بد أنه محرك لبعض سواكن البيت انشاديا دون أن يعي أو لا بد أنه موجود سكتة بين بعض هذه التنتات أو ضابط على تنه فيها ومخفف لضغطه على تنه أخرى مما يزيل توالى الأسباب المكرره . لقد أضحي هذا الايقاع - واردا فيما نسمعه فى بعض أغاني المصرية التى نحس أن التلوين الموسيقى فيها وترديد المطرب لها موحيا بسلامتها . نموذج ذلك حين نسمع الاغنية تقول :

---

(١) قضية الشعر الجديد ص ٣٧٤ .

خاصمً واهجرُ وانسِ رى ما يعجبُ قلبكُ ده أنا ما أقدرش أجافيكُ

مهما تفوتنى وتنسِ مرجعُ برضهُ أحبكُ علشانُ لسهُ شاريكُ .

فان توارد الاسباب يلدو على هذا النحو :

خا صم وه جر ون سى رى ي ميع جب قل بك د ن مق در ش ج فيك

٥٥// / ٥/ ٥/// ٥/ ٥/ ٥/ ٥/// ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/

مه مت فت نو تن سى هر جع بر ض اح بك علش لس من شريك

٥٥// / ٥/ ٥/// ٥/ ٥// / ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/ ٥/

ان تواليا كهذا يسبب نوعا من الكراهية ، لكن سماعنا لمثل هذه الاغنية لا نحس من خلاله الا الطرب والاستحسان . فما سر ذلك ؟ سره تلوين الانشاد على هذه المتواليات فيبينما نجد تطويلا فى السبب ( خا ) نجد تقصيرا فى الاسباب صم وه جر ون كما يأتى تطويل فى السبب ( سى ) ويقية المتواليات ، وعلى هذا فان التلوين النغمى أو قل الانشادى أيا كانت وسيلته ضغطا أو سكتة يوجد تواريا فى الايقاع الموسيقى ؛ ولأئنا بحاجة إلى تنويع المقاطع وتلوين الايقاع فان بينا من الاغنية التالية :

بيعُ قلبكُ بيعُ ودكُ شوف الشارى مين

كان وسيلة تنغيمية تمجبت توالى المقاطع الواردة على النحو بيعُ قلبكُ بيع ودك حيث كان توارد الاسباب متلاحقا فكان التخفيف باطالة السبب الأول وورده على نحو - ٥ ٥ بيع وقد تقبل الايقاع التقاء ساكنين فى درج الكلام فى عاميتنا وهذا مقبول لان هناك راحة بعد ذلك الالتقاء كأنه فى نهاية .

تنويع الاسباب هنا راجع إلى الإنشاد ومعنى ذلك أنه وسيلة من وسائل متعددة يفهم من خلالها الايقاع ؛ أى أنه يلعب دورا فيما يسمى الزحاف والملة

فهو يمثل أحيانا معادلات للمحذوف عن طريق المزاحفة وهنا يمكن القول بأن  
للانشاد دورا فى الغاء كثير مما يسمى بالزحاف والعملة فى نماذج الشعر العربى .  
أقول فى نماذج الشعر ولا أقول فى عروض الشعر لأن النقص باعتباره قيمة  
موسيقية موجود فى عروض الشعر كما سبق أن قلنا . وسوف نعرض عدیدا  
من النماذج المزاحفة لنرى كيف يمكن أن يكمل الانشاد ما بها من نقص ورحف  
. ونحن ندرك أن الانشاد يتخذ وسائل متعددة للحفاظ على القيم الإيقاعية  
لموسيقى الشعر منها استخدامه للوقفات ، ومنها التلوين النغمى للبيت ، ومنها  
الضغط على المقاطع ، وعليه يمكن اشباع الحركة لتصل إلى حرف المد وذلك  
هو المدرك فيما لدينا من نماذج بوضوح ؛ أى تحويل الحركة القصيرة إلى حركة  
طويلة . أى أن الانشاد يتخذ هذا الاشباع وسيلة لاحتداث توازن مكان  
المحذوف هذا التوازن قد يكون مكان المزاحفة وهنا يكون الاشباع أمرا  
اختياريا ، وقد يكون أساسا للوحدة ومن هنا يلزم إيجاده . وقد تتبعته هذه  
المسألة فى أبيات من الشعر وها أنا أعرض بعضها حين يقول الشاعر من  
الطويل :

يقرب حب الموت أجالنا لنا وتكرهه أجالهم وتطول<sup>(١)</sup>

فإن هاء ( تكرهه ) مضمومة ولكى يتم الإيقاع من الواجب انشاديا أن  
تصبح الكلمة وتكرههو باشباع الضمة وتحويلها من حركة قصيرة إلى حركة  
طويلة والاشباع هنا لازم للحفاظ على قيمة الوجد الذى هو بدء لتفعيله  
مفاعيلن ؛ ومن ثم ففیه المحافظة على إيقاع البحر .

ومطابق لذلك قول الشاعر من البحر نفسه :

فلما رأيت أنه غير متته أملت له كفى بلدن مقوم

(١) ديوان الحماسة ج ١ ص ٢٤ .

(٢) السابق ، ج ١ ، ص ٤٩ .

فلكى تتم وحدة البيت ايقاعيا يلزم اشباع الهاء من كلمة إنه ليصبح التقطيع هكذا :

فلما	رأيت أن	نهوغي	رمته
فعلون	مفاعِلن	فعلون	مفاعِلن

ومن هنا كان اشباع الهاء مطلبا ضروريا للايقاع لسلامة الوجد المجموع .  
ومحقق هذا المطلب هو الانشاد . وحين يقول الشاعر من الرجز :

وصار ما فى جلده فى الرجل فلم يضرنا معه فقد الاجدل<sup>(١)</sup>

فان اشباع الهاء فى ( جلده ) امر مطلوب للحفاظ على الوجد المجموع  
ليصبح التقطيع هكذا :

وصار ما ( متفعِلن ) فى جلده ( مستفعِلن ) فى الرجل ( مستفعِلن )  
وما كان يمكن ترك الهاء دون اشباع والا لاصبح الايقاع على هذا النحو :

وصار	ما	فى	جل	ده	فى الرجل
/ ٥ //	٥ /	٥ /	٥ /	//	٥ / ٥ / ٥ /

وهنا تضييع حدود وحدة ايقاعية هى مستفعِلن معلوم أنها أساس هذا  
البحر .

واذا كان الاشباع الآتى عن طريق الانشاد ضرورة فيما سبق من نماذج فان  
النماذج التالية تثبت أن الانشاد يمكن أن يلعب دورا فى اكمال ما نقص عن  
طريق الزحاف . فاذا حدث اشباع للحرف المتحرك لم يعد هناك نقص . ولكن  
ما حاجتنا إلى الاشباع ولدينا نماذج يأتى فيها غير مستحب فليس كل كلمة قابلة  
لان يشبع مكانها الحرف طواعية . ان نماذج الاشباع تعتمد فى رأى على تطويل

(١) شرح ديوان المتنبي ج ٢ ص ١٤٨ .

الحركة القصيرة تطويلا يصل بها إلى القرب من الحركة الطويلة ولاشك أن الحركة تحمل أقدارا رمنية أكبر من كونها قصيرة وطويلة فقط . وإذا كان الزحاف مقبولا من الناحية الإيقاعية فما الداعي إلى الإشباع الحاصل عن طريق الانشاد لاتمام ما نقص ؟ وجوابنا أنه إذا كانت المسألة داخلة في إطار التعويض فإن قدرا من التطويل يصبح محققا لالتوازن . ففي بحر الطويل نرى المقطع الثالث من الشطر يطرد جعله قصيرا أى أن التفعيلة فعولن تصبح فعول ؛ وهنا نرى المنشد دون أن يشعر ينشد فعول باطالة المقطع الثاني ليعوض عن بعض النقص ففى المقطع الثالث . وهكذا يتحد زمن النطق بالتفعيلتين فعولن وفعول ؛ وتلك مسألة عفوية غير مقصودة كما يقول الدكتور أنيس عنها : « على أن هناك عملية لا شعورية يقوم بها المرء حين انشاد الشعر يسميها المحدثون عملية التعويض وذلك بأن المقطع المتوسط إذا أصبح قصيرا عرض المنشد عن مثل هذا النقص على تفاديه باطالة مقطع آخر مجاور له ليتحد زمن النطق بجميع الأشرطة في القصيدة »<sup>(١)</sup> . فالإشباع إذن مسألة لا شعورية وقد أحسست بها فعلا وأنا أقطع بعض أبيات من الطويل لطلاب كلية دار العلوم فكنت اسمع منهم اطالة للنموذج اللغوي المقابل لتفعيلة . والنماذج الآتية نعرضها لثبوت من خلالها أن إشباع الحركة محقق لقدر من التوازن الإيقاعي . والملاحظ لدينا أن المنشد حين الإشباع يمكن أن يقف به في حدود مستويات ثلاثة . الحذف الكامل ، والتطويل القليل ، والابتداء بما يقابل المحذوف تماما . وما أراه من إشباع إنما يخص بعض الملاحظات وهي تلك التي تكون بالنقص كزحافات الطى والخين والكف والقبض الخ .

فمن الأبيات التي ورد فيها زحاف الكف والتي يمكن تعويضه الأبيات التالية<sup>(٢)</sup> :

(١) موسيقى الشعر ص ١٦٠ .

(٢) ديوان الحماسة ج ١ ص ٥ .

ولم يبق سوى العدوان ذناهم كما دانوا

وبعض الحلم عند الجهل للدلالة اذعان

وفى الشرح حاجة حين لا ينجيك احسان

فمفاعيلن فى البيت الاول قد كفت وأصبحت ولم يبقَ مفاعيل وهنا يمكن أن يقف الانشاد ، ويمكن أن يكون هناك طول للحركة على القاف . هذا الطول نسبى حيث يمكن الاشباع والاتيان بفتحة طويلة فتقول : ولم يبقا ، ومن ثم يتوارى الكف . وفى قولنا أيضا فى البيت الثانى ( للدلالة ) يمكن الوقوف بفتحة قصيرة هى فتحة اللام الثانية ويمكن تطويلها كى يتنقى الزحاف - ومثل ذلك واقع فى كلمة ( الشر ) فى البيت الثالث .

ومن الأبيات التى ورد فيها زحاف الحزن وأمكن تعويضه بالانشاد البيتان  
التاليان :

قوم اذا الشر ابدى ناجليه لهم طاروا ا اليه ررافات ووحدا<sup>(١)</sup>

ما اهتز منه على عضو ليتره الا اتقاء بترسل من تجلده<sup>(٢)</sup>

فيمكن اشباع الهاء فى ( اليه ) بالبيت الاول فيتنقى زحاف الحزن . ومثل ذلك حاصل فى اشباع الهاء فى كلمتى ( منه ) و ( اتقاء ) فى البيت الثانى .

ومما ورد فيه زحاف القبض ما جاء من أبيات الطويل :

يهون على أن تـرد جراحها عيون الأواسى اذا حمدت بلاءها<sup>(٣)</sup>

(١) ديوان الحماسة ج ١ ص ٣ .

(٢) شرح ديوان المتنى ج ١ ص ٣٠٢ .

(٣) ديوان الحماسة ج ١ ص ٢٤ .



ولما رأيت أننى قــــدد قتلته      ندمت عليه أى ساعة مندم<sup>(١)</sup>

وكم قاتل لى اسل عنها بغيرها      وذلك من قول الرشاة عجيب<sup>(٢)</sup>

فزحاف القبض الوارد فى الآيات السابقة يمكن اتمامه انشاديا بالاشباع ، وهو أقرب إلى أن يكون مطلبا أساسيا فيما يخص تفعيله مفاعيلن اذا لم تكن عروضاً أو ضرباً .

ومن هنا فظاهرة مفاعيلن أقرب إلى أن يحل زحافها عن طريق الانشاد ، فالكلمات ( على أن ) فى البيت الأول ، و ( عليه أى ) فى الثانى ، و ( لى اسل ) فى الثالث تحقق وحدة لحقها زحاف القبض فصارت مفاعيلن ، وقبض مفاعيلن فى حشو الطويل ليس فى حسن قبض فعولن فيه لذا فإن للانشاد أن يقوم باكمال هذا النقص فى مفاعيلن درءا لعدم الاستحسان وتغاديا لتوالى أوتاد فى هذا الموطن ليست بالحسنة ، ومن هنا يصير بالتقطيع :

{ يهون عليا أن ترد } بدلا من { يهون على أن ترد }

{ فعول مفاعيلن فعول } { فعول مفاعيلن فعول }

و { ندمت عليهى أى ي ساع } بدلا من { ندمت على هى أى ي ساع }

{ فعولن مفاعيلن فعول } { فعول مفاعيلن فعول }

و { وكم قا تلن لى اسل عنها } بدلا من { وكم. قاتلن لى س ل عنها }

{ فعول مفاعيلن فعولن } { فعولن مفاعيلن فعولن }

مع حساب أن الانشاد لكى يكمل الزحف فى الصورة الأخيرة وقع فيما يسمى بضرورة شعرية هى قطع همزة الوصل فى الفعل ( اس ) .

(١) السابق ج١ ص ٤٩ .

(٢) ديوان مجنون ليلى ص ٥٦ .

ما سبق يدل على أن الانشاد عن طريق الاشباع يمكن أن يصبح امكاناً من امكانات تفادى الزحاف وقبوله ، ولا يمكن أن يكون الانشاد فيما يتصل بالاشباع الا خاضعاً لما يستسيغه النطق ، ومن هنا كثر اشباع الهاء لكونها نهاية كلمة فمدك لحركة فى النهاية أولى من مدك لحركة وسط الكلمة ، لآنك حيثئذ تحيل الكلمة إلى صورة غير معهودة فى نطق اللغة . ولا بد للانشاد مع ذلك أن يكون خاضعاً لنظام الشعر ذاته . إن بيتاً<sup>(١)</sup> من الطويل مثل :

إذا المرء لم يندس من اللوم عرضه فكل رداء يرتديـــــــــــــــــه جميل

يمكن اشباع الهاء فيه نظرياً فى قولنا يرتديه لكى تتحول التفعيلة إلى فعولن غير مقبوضة . لكننا نحس أن القبض لازم كما تقول به ظاهرة الاعتماد فى الشعر ، والاعتماد لا يطلق الا على قبض فعولن فى الطويل إذا كان قبل الضرب المحذوف . وعلى سلامة نونة قبل الضرب الأثر فى المتقارب الثانية المحذوفة إذا دخلها القطع<sup>(٢)</sup> . وعلى هذا فإن رحف فعولن هو الأساس ولا يرد اشباع هنا لأن قبض فعولن قبل ضرب محذوف أمر لازم ليصبح التوالى فعولن مفاعى كما ورد فى البيت السابق .

فكل	رداءير	تديه	جميلو
فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعى

فإذا أنشدنا وأشبعنا وأكملنا الزحاف لقلنا :

فكل	رداءير	تديه	جميلو	ومفاعى هذه هى
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعى	

(١) ديوان الحماسة ج ١ ص ٢٢ .

(٢) الميوان الغامزة ص ١٣١ . يصرف .

فعلون وبها تتوارد وحدتان من نوع فعولن مما يذهب بالسمة الإيقاعية لبحر الطويل .

لهذا نقول ان الانشاد ليس حرية مطلقة للشاعر . ولكنه أمكانه إيقاعية يسرى بها المنشد فى حدود الانسجام مما لا يترك خللا فى قوانين الإيقاع الموسيقى .

لقد ركزنا على الانشاد وأظهرناه عن طريق اشباع الحركة . ونحن ندرك أن تلك وسيلة واحدة من وسائل ركزنا عليها لوضوحها ؛ اذ وسائل الانشاد كثيرة فقد تكون ضغطا على مقطع من المقاطع . وقد تكون وقفة إيقاعية تحقق نوعا من الانسجام . وربما توهمنا أن للمنشد حرية الوقوف كيفما شاء . وهذا باطل ؛ لأن الوزن ضابط ، ولأن الإيقاع نظام فلا بد لوقفاته أيضا من اتزان لا يذهب بهذا النظام . فحين يقول الشاعر :

لو كان فى الألف منا واحد فدعوا من فارس خالهم إياه يعنوناً<sup>(١)</sup>

فان الوقفات الإيقاعية الممكنة والتي تسير مع تدفق البيت ومعناه .

لو كان فى الألف منا واحد × فدعوا من فارس × خالهم إياه يعنوناً

مستعلن فاعلن مستعلن فعلن مستعلن فاعلن مستعلن فاعل

وحين يقول :

ولى ألف وجه قد عرفت طريقه ولكن بلا قلب إلى أين أذهب<sup>(٢)</sup>

فان الوقفات الممكنة هي :

---

(١) ديوان الحماسة ج ١ ص ٢٣ .

(٢) ديوان مجنون ليلي ص ٤٥ .

ولى ألف وجه X قد عرفت طريقه ولكن بلا قلب إلى أين أذهب  
 فعولن مفاعى لن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن  
 وحين يقول :

ولقد بكيت على الشباب ولتى مسودة ولما وجهى رونق<sup>(١)</sup>

فإن من الممكن أن تكون الوقفات على هذا النحو :

ولقد بكيت على الشباب X ولتى مسودة X ولما وجهى رونق

متفاعلن متفاعلن م متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وإذا لاحظنا الوقفات الموجودة هنا . فأننا واجدون أن أكثرها احتمالا ،  
 وأقربها إلى طبيعة البيت الذى يراعى فيه عند الالتقاء المعنى - هى تلك الوقفات  
 التى تكون نهاية التفعيلة تماما ، فقولنا (فدعوا من فارس) و (ولكن بلا قلب)  
 و ( لتى مسودة ) نهاية تفعيلات وهى وقفات تتفق تماما مع تدفق المعنى  
 والتعبير .

الانشاد أذن ضرورة فى بعض الأحيان حين تتم به الوحدات الأساسية  
 للإيقاع ، وضرورة أيضا إذا كان يلزم كراهية من كراهيات الإيقاع . وهو  
 تصرف إذا أراد الشاعر أن ينوع من قيم زخافاتة ؛ فإذا ورد بيت مزاحف بعدة  
 مزاحفات حسنة فإن تعويضا تشاديا يمكن أن يقلل من عدد هذه المزاحفات ،  
 حيث وسائل التويض متعددة . ألا يحق بعد هذا كله أن نجعله مسوغا من  
 مسوغات ورود الزخاف وسرا من أسرارها ؟ ذلك احتمال أحسبه قرين  
 الصواب .

(١) ديوان شرح اللتى ج ١ ص ٤٨٠ .

## **الفصل الرابع**

### **التردد الشطري والقانوني**



الحديث عن القافية فى موسيقى الشعر حديث لازم لفهم الايقاع الشعرى فالنهاية التى يختتم بها البيت لها دور أساسى فى تشكيل الايقاع الشعرى ؛ من أجل ذلك فان ظواهر الايقاع ترتبط بها فى الفهم والتفسير ؛ ولكى يكون حديثنا مؤكدا لهذه الحقيقة يلزمنا أن نحدد تعريف القافية كما يراها العروضيون وكما نريد فى موضوعنا . لقد جرت عادة أكثر العروضيين بأن يذكروا علم القوافى بعد علم العروض لأنه كالرديف له وبينهما شدة اتصال واشتباك ، لكن قال بعضهم ان علم القوافى علم جليل لا يصلح أن يجعل علوة على علم العروض حتى قال ابن جنى : علم القوافى وان كان متصلا بالعروض وكالجزء منه لكنه أدق والطف من علم العروض والناظر فيه محتاج الى مهارة فى علم التصريف والاشتقاق واللغة والإعراب<sup>(١)</sup> . وصاحب الميرون الغامزة يعلق على ذلك كله فالنظر فيه متأخر عن النظر فى العروض ضرورة أن القافية انما ينظر فيها من حيث هى متهى بيت الشعر ، فلما لم يتحقق الذى هى آخره شعرا لم يتأت النظر فيها ، فلا جرم ، جعلوا الكلام عليها متأخرا عن الكلام فيه<sup>(٢)</sup> . وأرى فى تحليل صاحب الميرون الغامزة تركيزا على جانب التحليل والدرس لأن النظر إلى القافية لا يمكن أن يكون مستقلا عن الوزن الذى بدأنا به وكانت نهاية ايقاعه القافية ؛ فحاكم الايقاع جماعهما معا . واذا كان البيت لا يكتمل ايقاعه إلا بالقافية فكيف يكون الفصم الحاد بينهما فى التسمية ؟ أليس معا موسيقى الشعر العربى ا .

وحول التعريفات الواردة للقافية نجد اختلافا كبيرا حول تحديددها ، فقد قيل أنها الكلمة الأخيرة فى البيت . وهذا قول الأخفش<sup>(٣)</sup> . وقيل انها حرف الروى أى الحرف الذى يتكرر فى آخر كل بيت من أبيات القصيدة وهذا تعريف

(١) الميرون الغامزة ص ٢٣٧ .

(٢) السابق ٢٣٧ .

(٣) الميرون الغامزة ص ٢٣٧ .

قال به ثعلب ولم يأخذ به علماء العروض بعده ، ولكنه لا يزال المفهوم الشائع للقافية ولقد جاءت معظم الذواوين القديمة مرتبة أبوابا على حسب حروف الروى . وهى التى تسمى قافية عند ثعلب<sup>(١)</sup> . وذهب الخليل والجرمى إلى أنها عبارة عن الساكنين اللذين فى آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذى قبل الساكن الأول<sup>(٢)</sup> . ومنهم من قال : « البيت كله هو القافية لأنك لا تبني بيتا على أنه من الطويل ، ثم تخرج منه إلى البسيط ولا إلى غيره من الأوزان . ومنهم من جعل القافية القصيدة كلها وذلك اتساع ومجار »<sup>(٣)</sup> .

هذه تعريفات عدة للقافية ، فمن جعلها الكلمة الأخيرة أو حرف الروى أو جماع آخر ساكنين فى البيت . . الخ فانه يحاول بيان حكمها الايقاعى ويدرك دورها فى موسيقى الشعر . ومن جعلها البيت كله أو القصيدة كلها فانه لا يأخذ منها الا اصطلاحها اللغوى من قفا يقفو ولذا قال بأنها البيت أو القصيدة كلها . ونحن مع الدكتور أنيس فى قوله بأن القافية ليست الا عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها بهذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية . فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الأذان فى فترات زمنية منتظمة . وحين يقول الدكتور أنيس بأنها عدة أصوات تتكرر فان قوله يعود بنا إلى تأكيد رأى الخليل عن القافية فى أنها آخر ساكنين فى البيت وما بينهما والمتحرك الذى قبل الساكن الأول منهما لأن هذا التحديد سوف يدخل معه كل الحروف التى سنها جزءا أساسيا فى موسيقى القافية ، لذلك فنحن نرى غير ما رآه الدكتور أنيس فى بقية قوله : ومن الواجب ألا نحدد القافية فى أطول صورها وإنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن

(١) موسيقى الشعر العربى ص ٨٩ بصرف .

(٢) العيون الغامرة ص ٢٣٨ .

(٣) العملة جـ ١ ص ٩٥٤ .



تتكون منه . فمن السهل أن تقول أن القافية لا يصح أن تقل عن عدد كذا من الأصوات التي تتردد في أواخر الأبيات وليس من السهل أن تزعم أن عدد كذا من الأصوات التي تتردد في أواخر الأبيات وليس من السهل أن تزعم أن عدد أصواتها لا يزيد على قدر معين لأنه لو أمكن أن تتكرر أصوات نصف شطر دون إخلال بالمعنى ودون تكلف أو تعسف لصح أن تسمى كل تلك الأصوات المكررة قافية . وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل<sup>(١)</sup> .

لا نوافق الدكتور أنيس في الوقوف بالقافية إلى أقل عدد من الأصوات لأن الأصوات التي حدها الخليل لها ذات مطلب موسيقى لو اختل صوت فمن المرجح أن يخلل الإيقاع حيث . كما أنه لا يجوز لنا أن نتصور أنها عدد مطلق من الأصوات لأن القافية حاكم البيت ومنظم لإيقاعه . ولعل ذلك التنظيم يقف بها عند حدود معينة من الأصوات .

لقد أنصب تركيز القافية على نهاية البيت وهذا لا ينفي أن هناك شبه نهاية وهي العروض التي تمثل مع الضرب نظاما إيقاعيا يعطى الملحح الأساس لموسيقى الشعر العربي . فهذه النهاية المسماة بالعروض لها اعتبارها وهذا ظاهر من تحديد صور البحر على أساسها حيث يقال : عروضه كذا وضربه كذا . ونحن نسميها شبه نهاية لامكان الوصل بين الشطرين . فلماذا لم يهتم بها العروضيون في الدرس اهتمامهم بالضرب ؟ ربما يرجع ذلك إلى أن القيمة الوحيدة لهذه النهاية هي التزام الكم بها حيث يصبح تردده متساوياً على مستوى القصيدة ، على حين أن النهاية الأخيرة ( القافية ) تمثل عديداً من القيم الموسيقية والصوتية التي تؤسس إيقاع البيت بشطريه معا . وسوف يظهر ذلك حين الحديث عن القافية وحروفها . ولكي يصبح التمايز بين النهايتين موجوداً نسمى تردد الشطر الأول بالتردد الشطري ونسمى تردد الشطر الثاني بالتردد القافوي .

---

(٢) موسيقى الشعر ص ٢٤٦ .

فما الحروف التى تتكون منها القافية وما الطبيعة الصوتية التى تمثل هذه الحروف ؟

حروف القافية هى الروى والوصل والخروج والردف والتأسيس - فالروى هو الحرف الذى تجنى عليه القصيدة وتنسب اليه فيقال قصيدته رائية أو دالية ويلزم فى آخر كل بيت منها ولا بد لكل شعر قل أو أكثر من روى نحو قوله :

### لخولة أطلال بئرقة نهدم

فالدال هى الروى والقصيدة كذلك دالية<sup>(١)</sup> . ولكن هل كل حروف اللغة تصلح أن تكون روى ؟ يقول صاحب العيون الغامزة نقلا عن ابن جنى : قال ابن جنى وأحوط ما يقال فى حروف الروى أن حروف المعجم تكون روى الا الألف والياء والواو الزائدة فى أواخر الكلم غير مبنيات فيها بناء الأصول ، نحو ألف « الجرجا » وياء « الأيامى » ، وواو « الخيامو » والا هائى التانيث والاضمار إذا تحرك ما قبلها ، نحو طلحه وضربه وكذا الهاء التى تبيين بها الحركة نحو ارمه واغز وفيمه ولمه وكذلك التثنية اللاحق بآخر الكلم للمصرف كان أو لغيره ، نحو ريد أو صه وغاق ويومئذ<sup>(٢)</sup> والهمزة المبدلة من ألف التانيث فى الوقف لا تكون روى البتة كقولك : هذه حبال فى حبل<sup>(٣)</sup>

فما الذى يلاحظ على حرف الروى مما سبق ؟

يلاحظ أنه حرف لازم ثابت فى كل قصيدة من قصائد الشعر العربى . وأن

(١) حول تحليل تسميته روى : يقول صاحب الكافى : وسمى روى لأن أصل روى فى كلامهم للجميع والاتصال والقسم ومنه الرواء الحبل الذى يُشد على الاحمال والتاع ليضمها ، وكذلك هذا الحرف الروى ينضم ويجمع اليه جميع حروف البيت فلذلك سمي روى . راجع الكافى ص ١٤٩ - ١٥٠ يتصرف .

(٢) العيون الغامزة ص ٢٤١ .

(٣) الكافى ص ١٥٠ .

هذا الحرف لا يكون مدلاً رائداً على أصل الكلمة ، ولا هاء تأنيث أو هاء  
اضمار حرك ما قبلها . ولا هاء وقف لبيان الحركة . ولا تنويناً لاحقاً لآخر  
الكلمة للصرف كان أو لغيره . ولا همزة مبدلة من الألف حين الوقف في حبال  
من حبالى . ومؤدى ما سبق أن حرف الروى أقرب إلى أن ينسب إلى  
الصوامت من الحروف اللهم إلا إذا كانت الصوائت جزءاً أساسياً من بنية  
الكلمة . هذا التقسيم بين الصوائت بأن تصلح رويًا مرة ولا تصلح مرة أخرى  
يوضح بفرق صوتي بينهما . وهذا خطأ لأن ما يؤديه حرف المد من إيقاع وهو  
جزء من بنية الكلمة يؤديه وهو رائد عليها ؛ لأن العبرة بالقيمة الصوتية  
وأحسبهما في التصورين واحدة فلماذا يكون التفريق ؟ أراه راجعاً إلى نوع من  
التفنن اللغوي والمقدرة الفنية اللذين يلتزم بهما الشاعر في اختيار إيقاعه فليست  
القيمة الشعرية قيمة موسيقية فحسب فهناك قيم اختبار الكلمات والألفاظ ،  
وتحسب مع ذلك لن نجد كثيراً رويًا يرد صائتاً في مكان الحرف الصامت ودواوين  
الشعر كلها خير مصداق لهذا القول . حرف الروى حرف صامت اللهم إلا  
ألف المد ، والحروف الصامته تختلف قيمها في الورد رويًا لقصائد الشعر .  
وهذا يدل على أن معظم حروف الهجاء يمكن أن تقع رويًا ولكنها تختلف في  
نسبة الشيوع . والواجب أن تكون نسبة الشيوع راجعة إلى استحسان  
موسيقى ، يقول الدكتور أنيس في ذلك : ونحن حين نستعرض الشعر العربي  
قديمه وحديثه نلاحظ أن معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويًا ولكنها  
تختلف في نسبة شيوعها ، فوقع الراء رويًا كثيراً شائع في الشعر العربي في  
حين أن وقع الطاء قليل أو نادر<sup>(١)</sup> . ويواصل الدكتور أنيس بحثه في تقسيم  
حروف الهجاء بين الكثرة والندرة حين مجيئها رويًا قائلاً : ويمكن أن تقسم  
حروف الهجاء التي تقع رويًا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر  
العربي :

(١) موسيقى الشعر ص ٢٤٧ .

أ- حروف تمجى رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي :

الراء - اللام - الميم - التون - الباء - الدال - السين - العين .

ب- حروف متوسطة الشيوع وتلك هي : القاف - الكاف - الهمزة - الخاء - القاء الياء - الجيم .

ج- حروف قليلة الشيوع الضاد - الطاء - الهاء - التاء - الصاد - الثاء .

د- حروف نادرة في مجيئها رويًا الدال - الغين - الخاء - الشين - الزاي - الظاء - الواو<sup>(١)</sup> .

وقد حاولت أن أرصد روى القصائد في ديوان المتنبي . فوجدت أن قصائده خلت من روى الصاد والثاء والحاء والطاء والظاء والغين . كما لم يرد فيها روى للواو والياء الصامتتين ، ورأينا وجود الدال والزاي والشين والضاد نادرا وكل هذه الأصوات موضوعة في باب الندرة في بحث الدكتور أنيس .

فهل ترجع الندرة إلى فرق في الوضع السمعى والقيمة الموسيقية لكل مجموعة ؟ هل أصبح الجرس الموسيقى لكل لفظ أساس كثرته أو ندرته ؟

للدكتور أنيس رأى في ذلك حيث يقول : « ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة . فالدال مثلا تمجى في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة ، ولكن شيوعها في اللغة عامة ليس بالكثير ، بل ربما قل عن الغين والفاء ومع هذا فمجيء الدال رويًا يزيد كثيرا عن مجيء كل من الغين والفاء وليست تتطلب الزاي جهدا عقليا يبرر ندرة ورودها رويًا »<sup>(٢)</sup> .

(١) موسيقى الشعر ص ٢٤٨ .

(٢) موسيقى الشعر ص ٢٤٨ .

العلة اذن موجودة فى كلمات اللغة التى تأتى كثرتها وقتلها حسب نهايتها بأصوات معينة وحسب ما توحى به هذه الكلمات من غنى فى الدلالة الشاعرية ، والايحاء الفنى . وما سبق يعطينا لَمَحًا بأن الموسقة الكاملة ليست فى خصوص الروى وحده ، والا لكان الحاكم فيه طبيعة هذا الصوت من ناحية جرسه ، وانما الموسيقية تكمن فى تلك المتحركات التى تحوطه ، والتى تخلق من صمته ايقاعا . هذه الموسيقية الموجودة فى هذه الصوائت التى تجاوره وتحوطه هى التى جعلت العروضيين<sup>(١)</sup> فى عدم جعل الروى وحده قافية وانما جاوره بحروف أخرى أدخل فى طبيعة الايقاع لأن الحروف الأخرى داخله فى باب الصوائت أى حروف المد تلك التى تحمل درجة عالية فى قوة وضوحها السمعى . فالى بقية حروف القافية .

الوصل : يقول صاحب الكافى : « والوصل يكون بأربعة أحرف وهى الألف والواو والياء سواكن يتبعن ما قبلهن ، يعنى حروف الروى ، فإذا كان مضموما كان ما بعدها الواو ، وإذا كان مكسورا كان ما بعدها الياء وإذا كان مفتوحا كان ما بعدها الألف ، والهاء ساكنة ومتحركة . وسمى الوصل وصلا لانه وصل حركة حرف الروى ، وهذه الحركات إذا اتصلت واستطالت نشأت عنها حروف اللين<sup>(٢)</sup> .

ومعنى ذلك أن الوصل هو تلك الحروف التى رفضناها من قبل أن تكون رويا . ونحن نرى أنه إذا كنا نقبل الوصل اشباعا لحركة الروى فان ذلك موكول عندنا باشباع الحركة فقط أما مجيء الهاء وصلا فلا صلة لذلك بالاشباع إذ تختلف طبيعتها عن طبيعة المد اللهم إلا إذا اعتبرنا الهاء فى هذا المكان دون اشباعها أى الاتيان بالخروج مجرد وقفة . وهنا لا فرق بين كونها للضمير أو للتأنيث أو للسكت حيث الوظيفة التى تؤدي هى السكت والوقف عند النهاية .

(١) أقصد أصحاب التحديد المعروف الذى قال به الخليل .

(٢) الكافى ص ١٥١ .

فما الذى ذهب بهم إلى اعتبار الهاء وصلا مع أنها ليست اشباعا لحركة ؟ لعل ذلك راجع إلى الالتزام السابق فى أن يكون الروى يحتاج فى اختياره إلى اعمال وتفكر وتغنن وما أسهل حيثئذ أن تكون كلمات اللغة متتهية بهاء ضميرا كانت أو تائثيا أو سكنا ؛ ومن هنا أصبحت فى سهولتها وشيوعها كاشباع حركة الروى بحرف المد . مثل ذلك البحث يغفل الطبيعة الصوتية والموسيقية فى ايراد هذه الحروف وصلا فلا شك أن هناك فرقا بين حروف المد وهذه الهاء ؛ هذا الفرق هو الذى جعل العروضيون يخصون القافية بحرف آخر قرين هذه الهاء يسمى الخروج حيث يكون عن طريق اشباع حركة الهاء بحرف مد وكأنا عدنا مع الهاء إلى المد مرة أخرى ليقام على وضوحه السمعى الايقاع الموسيقى . ويسمى العروضيون الحركة التى للهاء والتى تصل بنا إلى الخروج النفاذ فهما اذن شيء واحد فلم يك ممكنا ذلك الخروج دون حركة النفاذ هذه .

ان خصوص الهاء بما يسمى خروجا دليل على أنها لا توضع فى قرين واحد مع حروف الوصل الأخرى وقد يقال انها قد ترد ساكنة فلا خروج لها وهنا نرى أنها جزء من الوقفة والسكنة النهائية التى تلحق ختام البيت . وقد يعترض أيضا : اذا لم تك وصلا فلماذا التزام الحرف الذى قبلها روى ؟ وجواب ذلك راجع إلى اعتماد الشعراء فى رويهم على قدر من الفنية والتخير كما قلنا فالوصل والخروج حرفان جاءا وراء الروى وهما حروف القافية وهناك حروف أخرى تسبق الروى وهى :

الردف : وهو حرف مد ولين أو حرف لين قبل الروى وليس بينه وبين الروى حائل فقد يكون ألفا كقول الشاعر : الأعم صباحا أيها الطفل البالى

وقد يكون ياء كقول الشاعر : وما كل مؤت نصحه بليب

وقد يكون واوا كقوليه : طحاك قلب فى الحسان طروب<sup>(١)</sup>

(١) راجع الميون الغامزة ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

ولأن المقصود بالردف استخدام حرف المد كوسيلة إيقاعية فقد أمكنت  
المبادلة والمعاقبة بين الواو والياء فى القصيدة الواحدة كما فى قول الشاعر :

طحاك قلب فى الحسان طروب      بعيد الشباب عصر حان مثير  
تكلمنى ليلى وقد شط وليها      وعادت عواد بيننا وخطوب

فقد بادلت الواو والياء فى القصيدة الواحدة وهذا يعطى دليلا مؤداه : أن  
القيمة ليست فى خصوص الواو أو الياء وإنما فى الطبيعة الصوتية لأى منهما  
وهما متفتتان معا فى هذه الطبيعة ، يؤكد ذلك أن الألف إذا جاءت ردفا  
التزمت ولم تحدث بينها وبين الواو والياء مبادلة وذلك للخلاف الصوتى أو  
كما يقول صاحب الميرون الغامزة ولا تعاقبها الألف لبعدها منهما بكثرة  
مطلها<sup>(١)</sup> .

فالر فى عدم المبادلة راجع إلى أن الألف من الناحية الصوتية أطول من  
الواو والياء ومن هنا لم تحدث المبادلة .

من الردف أيضا استخدام الواو والياء حرفي لين كما فى الكلمات :  
الصوت والموت والسوط والبيت والبين . وفيهما يجوز أيضا التعاقب كقول  
الشاعر :

كنت إذا ما جئت من غيب      يشم رأسى وشم ثوبى

وهذا مبرر آخر للتناوب بين الواو والياء لاشتراكهما فى طبيعة صوتية  
واحدة . فقد وردا حرف مد ووردا حرف لين ، وقد وجد المحدثون من علماء  
الأصوات وجوه شبه بين الضمة والكسرة فى طريقة تكون كل منهما وسمى كل  
منهما صوتا ضيقا ، وذلك لضيق مجرى الهواء معهما . وكذلك ما تفرع عنهما  
من وار المد ويار المد لأنهما متشابهان فى طريقة تكونهما . فالسامع قد يخطئ

(١) الميرون الغامزة ص ٢٥٣ .

فى سماع واو المد وتطرق أذنه كما لو أنها ياء مد . والطفل فى مراحل نمو لغته قد يقلب الفتحة كسرة . أو قد يقلب واو المد ياء مد . فالطبيعة الصوتية بين كل من الحركتين هى التى ربما تبرز تناوب احدهما مكان الأخرى<sup>(١)</sup> .

وحين ترد الواو والياء الليتين ردفاً فإن طبيعتهما الصوتية تكون أقرب إلى طبيعة المد ؛ لأن الضغط على مقطعهما يحدث سكتة تقوم مقام المد ومن ثم صلحتا ردفاً لأن الاحساس باتفاق يكاد يكون موجوداً بين قولنا بيت beet فى العامية المصرية وبيت bayt فى الفصحى ؛ وعلى هذا فإن تصور الردف من قبيل الحركات والمد لا ينفيه مجيء الواو والياء الليتين ومن هنا كان المد فى الردف محدثاً وضوحاً سمعياً ، وهو أمر مطلوب إبقاءياً .

يبقى حرف آخر من حروف الغافية وهو التأسيس . ولا يكون « الا بالالف قبل حرف الروى بحرف نحو قوله :

خليلى عوجاً من صدور الرواحل      بوعساء حزوى فابكيا فى المنازل

وآلف التأسيس تكون من جملة الكلمة التى الروى منها ، فإن كانت الألف من كلمة والروى من كلمة أخرى ليس بمضمر ولا من جملة اسم مضمر لم يكن تأسيساً كقول هترة :

الشامى عرضى ولم أشتها      والناذرين إذا لم القهما دعى

فالآلف فى « لم القهما » . ليس بتأسيس لأنه من كلمة والروى من كلمة أخرى والروى ليس بمضمر ولا من جملة اسم مضمر . . فإن كان الروى اسماً مضمرًا أو من جملة اسم مضمر جار أن تكون الألف المنفصلة تأسيساً وغير تأسيس<sup>(٢)</sup> .

(١) موسيقى الشعر ص ٢٦٦ بصرف .

(٢) الكافى ١٥٤ .



ومسمى الألف تأسيسا كما يقول صاحب الكافي لأن الألف ههنا للمحافظة عليها كأنها أس للقافية <sup>(١)</sup> .

ألف المد إذا تلزم إذا كان بينها وبين الروى حرف وكانت ألف التأسيس والروى فى كلمة واحدة أو كانت الألف نهاية كلمة وكان الروى جزءا من ضمير بعدها أو ضميرا . فإذا لم تكن الألف كذلك لم يصلح التزامها . فما سر ذلك ؟

يقول صاحب العيون الغامزة : « وإنما امتنع أن تكون الألف تأسيسا إذا لم يكن فى الكلمة الثانية اضممار ، وجار الأمران مع رجحان كونها تأسيسا إذا كان فيها اضممار لأن بُعد الألف عن آخر القافية قاض بعدم التزامها لولا ما فيها من فضل المد المقصود صندهم اظهار الاحتناء به ، فإذا انضم إلى البعد الانفصال قوى المانع وضعف الموجب فلم تجعل تأسيسا حيثئذ . أما إذا كان فيها اضممار فشدة احتياج المضمر لما قبله يعارض الانفصال » <sup>(٢)</sup> .

ان ذلك التحديد لألف التأسيس قد يقلل من القيمة الصوتية لحرف المد فى القافية ، إذ كيف يكون هناك فرق بين ألف المد إذا جاءت فى مكان ثابت قبل حرف الروى سواء اشتركت معه فى كلمة أولا ؟ لا يقبل ذلك التفسير إلا إذا كان ورودهما فى كلمة واحدة يعطى من ناحية الإنشاد سرعة فى الأداء الصوتى تخالف ورودهما منفصلتين ، حيث تكون هناك سكتة بعد الألف ليبدأ بعدها ما فيه حرف الروى - تلك السكتة لا تأتى إذا كان الروى ضميرا أو جزءا من ضمير لأن الضمير حيثئذ على تصور الاتصال .

بقى حرف من حروف القافية هو الدخيل لا أساس له الا فى كونه واردا بين التأسيس والروى ؛ ومن هنا سمي دخيلا لأنه لولا وجوده لكان التأسيس ردفا ، ولصلح حيثئذ أن يأتى فى مكانه حرف المد الواو والياء .

(١) السابق ١٥٥ .

(٢) العيون الغامزة ص ٢٥٩ .

انتهت حروف القافية وباتتها ندرك أن بها حرفا صامتا واحدا هو الروى  
وندرك أن التأسيس والردف والوصل والخروج حروف صائتة عدا الهاء التي  
أضحى اعتبارها وصلا أمرا غير مقبول . ومعنى ذلك أن هذه الحروف تشكل  
أساسا كبيرا فى الإيقاع الموسيقى لأبيات القصيدة ، لأنها بما لها من طواعيه  
ووضوح سمعى يمكن أن تكون مقابلا وتعويضا لما يمكن أن يحدث من زحاف  
لتفعيلات البيت ، ولأن الوحدة الأخيرة هى المصورة للقافية فإن علينا بعد  
عرض حروف القافية أن نرصد الوحدات الأخيرة الممكنة فى إطار القافية ،  
وهنا تتمثل فى القافية كل الوحدات الإيقاعية ، فقد تكون نهاية القافية الوحدة  
( تن ) السبب الخفيف . وقد تكون الوحدة تنن الوند المجموع ، أو تنتن وهى  
المسماة فاصلة صغرى . وذلك واضح فى البحور التى تنتهى تفعيلاتها بهذه  
الأجزاء . لكن تطورا يصيب هذه الوحدات فى النهاية ، فينشأ عنها فى القافية  
الوحدتان التاليتان وهما تان / ٥٥ وتنان // ٥٥ . وهما وحدتان تخصصان  
القافية . وقد يأتيان فى العروض حين التصريح ، أى حين مساواة نهاية الشطر  
الأول بالشطر الثانى فى أول بيت من القصيدة . هاتان الوحدتان يأتيان فيما  
يسمى التذليل والترفيل والتسييع لدى العروضيين حيث التذليل عندهم زيادة  
حرف ساكن على ما آخره وقد مجموع فى آخر الجزء ، ويدخل مجزوء الكامل  
والبسيط حيث تتحول متفاعلين ومستعلنين إلى متفاعلان « مستعلنان » والترفيل  
زيادة سبب على ما آخره وقد مجموع ويدخل الكامل فقط . وفيه تتحول  
متفاعلين إلى متفاعلاتين ونموذجه قول الشاعر :

فاعلم وأن رُدِّيت برداً<sup>(١)</sup>

ليس الجمال يمتسيز

ونماذج التذليل من البسيط :

ما ذقتُم الموت سوف تبعثون<sup>(٢)</sup>

قد جاءكم أنكم يوماً إذا

(١) ديوان الحماسة ج١ ص ٤١ .

(٢) الميرون الغامزة ص ١٥٩ .

و يا صاح قد أنخلفت أسماء ما  
كانت تمنيك من حسن وصال<sup>(١)</sup>  
ومن آياته فى الكامل :

وإذا اغتبطت أو ابتأست حمدت رب العالمين<sup>(٢)</sup>

و : كتب الشقاء عليهما فهما لله ميسران<sup>(٣)</sup> ..

والملاحظ أن هذه الوحدة المسماة بتان وكذلك ( تنان ) لا يأتیان الا فى  
تفعيلة روحف أولها اما بالحقن كما فى ( سوف تبعثون ) حيث جاءت ( فى  
تبعثون ) مستفعلان ، واما بالطلّى كما فى ( حسن وصال ) حيث جاءت  
مستعلان . وهذا فى البسيط . أما الكامل فأبياته السابقة أولها مضمر وثانيها  
موقوف أى أن تفعيلاته النهائية جاءت متفاعلان ومتفاعلان والتسبيغ زيادة حرف  
ساكن على ما آخره سبب خفيف وهو قرين مجزوء الرمل ومن آياته :

يا خليلي أربعا واستخبرا ربما بعُفُفان<sup>(٤)</sup>

ومنه : لان حتى لو مشى الدر عليه كاد يدميه<sup>(٥)</sup>

ويرى العروضيون أن هذا الضرب قليل جدا ، ومنه وهو مصرع :

حملت للبين أضعان قدموع العين تهتان

هاتان الوجدتان وأعنى بهما تان وتنان يخصان النهاية وليس قبولهما حشو  
البيت ممكنا حيث لا ترى اللغة قبول الساكنين الا فى موطنين هما الوقف ومثل  
ما جاء فى باب شابه ودابه<sup>(٦)</sup> . ومعلوم أن النهاية أو القافية هى وقفة

(١) السابق ص ١٥٩ .

(٢) الكافى ص ٦٨ .

(٣) السابق ص ٦٨ .

(٤) السابق ص ٨٦ .

(٥) السابق ص ٨٦ .

(٦) وهناك موطن آخر لدى اللغويين . يسمى ابن اليس . راجع القيمة النحوية للوقع ص ٣٠٣ .

واستراحة . ولكن لعلى أحسب أن الساكن الأخير الذى ورد ما هو الا صمت لا يمكن أن تمثله بوحدة صوتية من الأبجدية كما هو وارد لدى العروضيين فى فاعلاتان ومتفاعلاتان ؛ لأن نطق الحرف الأخير لا يكون واضحا ، ذلك لاحساسنا أن حرف المد قبله قد أخذ رحابة وطولا . وكأن الناطق حين أطال حرف المد هنا تعب فكانت استراحته على الحرف الأخير شبيهة بالوقوف فلم يتميز على أساسها الحرف الأخير تميزا واضحا . وينبغى أن نلاحظ أن الساكن الأول فى هذه الوحدة غالبا ما يأتى حرف مد كما هو ظاهر من الآيات السابقة ( عصفان ) ( يدميه ) ولو تصورناه حرفا غير مد فان ذلك الحرف له أن يتحمل ضغطا أكبر من ضغط الساكن الذى يليه . فإذا وضعنا كلمة ( بكم قرش ) بدلا من ( بعصفان ) . ( وكم ذئب ) مكان ( يدميه ) - لكان لنا أن نتصور ضغطا وارتكازا على الراء فى قرش ، والهمزة فى ذئب . وأن نتصور خفاء ما فى الوضوح الصوتى لحرفى السين والهاء .

الوحدتان تان وتان<sup>(١)</sup> فى النهاية يحملان قيمة المد أو قيمة الارتكاز وفى ذلك احساس بإمكان أن يقوم بدور تعويض لما يحدث للبيت من مزاحفات وقد رأينا فى الكامل كيف كانت تفعيله النهاية دائما مزاحفة ولا ينفى هذا رأى عدم المزاحفة فى الأول اذ هذا الضرب قليل الورد . يثبت إذن أن القافية تحمل قيمة صوتية أساسها حروف المد التى تشكل دورها فى موسيقية البيت والقصيدة . وقد ينفى دور المد من خلال نوع من القوافى تسمى بالقوافى المقيدة وهى التى يوقف بها الروى ساكنا دون وصل له . ونحن إذا بحثنا عن طبيعة هذه القوافى المقيدة وهى قليلة جدا سنجد أنها على ثلاثة أشرب : مقيد مجرد ، ومقيد بردف ومقيد بتأسيس<sup>(٢)</sup> . فالمقيد المجرد كقول الشاعر :

(١) تحدثنا عن هاتين الوحدتين سابق فيما يختص برأى حازم القرطاجنى حين تكلم عن السبب للمضاعف والرتد المضاعف .

(٢) الكافى ص ١٤٦ بصرف .

أم الحبل واه بها منجلد

أنهجر غانية أم تلم

والمقيد المردف كقول الشاعر :

وجن على بغضائه واغتدين

يارب من ينفض ، أذوادنا

والمقيد المؤسس كقول الشاعر :

يكي من الحدثن عاجز

نهته دموعك أن ممن

وواضح من الأقسام السابقة أن قسما واحدا هو الذى يخلو من ثراء حروف المد وهو المقيد المجرد ، هذا المجرد يحمل ارتكارا وضغطا يعطى للقافية قوة الختام ، فلا شك أن ضغطا يفوق ضغط تفعيلات البيت غير النهائية يوجد على ذال كلمة ( منجلد ) وياه كلمة ( اغتدين ) وجيم كلمة ( عاجز ) . وأن سكتة واردة على روى هذه الأبيات تأخذ حيزا قد يقرب من الحيز الزمنى للحركة الطويلة . وربما كان فى الانشاد تأكيد وبيان لذلك الضغط . ولأن الاهتمام بالحركات طويلة أو مقيدة أساس فى موسيقى القافية ، اهتم العروضيون بالحركات فى القافية ووضعوا لها من القوانين ما يحددها وأصبح الخروج على هذه القوانين عيبا من عيوب القافية كما نلاحظ ذلك فيما يسمى الألقواء والسناد وهما قانونان يتحدد من خلالهما توجيه دور المد فى إيقاع القافية .

والألقواء<sup>(١)</sup> اختلاف حركة الروى فى قصيدة واحدة ، وهو أن يجيء بيت مرفوعا وآخر مجرورا كما فى قول النابغة :

عجلان ذا راد وغير مزود

أمن آل مية رائح أو مقتدى

وبذاك خبرنا الغراب الأسود

رغم البوارح أن رحلتنا غدا

---

(١) رابع الكافى ص ١٦٠ .

فقد حدثت مبادلة مفترضة ؛ لأن الإيقاع الموسيقى للقافية يرفض ذلك التبادل ومن ثم لم يكن له وجود . . ووجوده اعتبار نحوى . ونحن بسبيل فهم موسيقى من أجله يضحى بالقيمة النحوية ، وهنا فقد ورد البيتان بالياء معا . ولوفرنا وجود ذلك التبادل فلماذا يتصور عيبا مع أن قيم المد متقاربة خاصة الواو والياء ؟ فى رأى أن العيب راجع أساسا إلى أن الخلاف بين الحرفين سوف ينقص من القيمة الموسيقية للمقصيدة كلها ، وهى قيمة تنبنى أساسا على التردد القافوى الذى يتلزم فيه بنهاية معينة تتفق فيها الأبيات التالية اتفاقا تاما لا يمكن معه السماح بأدنى تغيير وإن كان طفيفا فالمساواة بين الحرفين ربما قبلت على مستوى ما قبل الحرف الأخير أما على مستوى الحرف الأخير الذى هو نهاية إيقاع البيت فأمر غير مقبول .

وإذا كان التبادل بين المرفوع والمنسوب أو المجرور والمنسوب سعى اصرافا ، وهو أقيح من السابق ، لاختلاف الحرفين المتبادلين من الناحية الصوتية اختلافا كبيرا - ونموذج الاصراف الذى يمكن تسميته اقواء بالنصب<sup>(١)</sup> .

إطعمت جابان حتى اشتد مفرغه      وكاد ينقد لولا أنه طافا

فقل لجابان يتركنا لطينه      نوم الضحى بعد نوم الليل اسراف

حيث بادلت الواو الألف مع بعد الشقة بينهما .

ليس الاقواء أو الاصراف الا دليلين على التزام المد فى النهاية والحفاظ على دوره فى الإيقاع ويأتى قانون آخر وهو السناد وفيه يتبين أيضا الدور الذى تؤديه الحركات طويلة ومقيدة ، حين الالتزام بها فى القافية وهو على خمسة أضرب :

الأول : سناد التأسيس وهو ررود بيت مؤسس وبيت غير مؤسس وهو

(١) السابق ١٦٠ .

عيب إذا الأصل التزام ألف التأسيس وإن ورد عدم الالتزام فإنه عيب كما فى قول العجاج .

يا دار سلمى يا اسلمى ثم اسلمى

بسمم وعــــن يمين سمس

إلى قوله :

فخندف هامــــه هذا العالم

فأسند فى قافية ولم يسند فى الأخرى . ماذا يحدث لو وردت القافية على هذا النحو السابق ؟ فى مثل هذا البيت قيل : « ويحكى أن رؤية كان يقول : لغة أبى حمز العالم ، فلا يكون على هذا اسناد »<sup>(١)</sup> . ومعنى ذلك أن الألف قد همزت ومن ثم فلا ورود لسناد هنا . لكن يى احساسا يرى أن الألف هذه حين تأتى لتوازن الميم السابقة الساكنة فى كلمة سمس فإن الموازنة قد تتسم بينهما من الناحية الانشادية ، وذلك من خلال وقفة ما على هذه الميم مع تقصير نسبي لألف المد ومن هنا تقرب الموازنة من القبول وتستعاض على أساسها القافية .

الثانى : سناد الحذف<sup>(٢)</sup> وهو الحركة التى تكون قبل الرفع ، أى أن الرفع تلتزم فيه حركة معينة قبل حرف المد وقد علمنا أنه من الممكن المبادلة بين الواو والياء فى الرفع ومن ثم كان قبول الضمة والكسرة قبل هذين الحرفين أمرا طبيعيا ، أما غير الطبيعى فهو أن تقابل الضمة الفتحة أو الكسرة الفتحة ، لأن الفتحة لن ترد الا قبل ألف والألف واجبة الالتزام كما علمنا . فإذا فرضت الضمة قبل الياء والواو كان ذلك أمرا مرفوضا بداهة وغير وارد إذا كانت الواو

(١) الكافى ص ١٦٤ .

(٢) الكافى ١٦٤ . بصرف .

والياء مدتين أما لو كانتا حرفي لين وجاءت الفتحة قبلهما فذلك عيب هو سناد  
الحلنو . والايات التالية من معلقة عمرو بن كلثوم توضح ما قلناه :

ألا هي بصحنك فاصبحنا  
تربعت الأجارع والمترونا  
تصفقها الرياح اذا جرينا

فقد بادل بين واو المد ويائه في البيتين الأول والثاني ، وهذا أمر بدهي ،  
لذلك صلح أن يبادل بين الكسرة والضمة لكنه حين يأتى في البيت الثالث فانما  
ما قبل الياء فإن ذلك عيب . وليس العيب خاصا بالحركة في رأسي وانما هو  
خاص بمبادلة الياء الساكنة التي هي حرف لين ووضعها في مقابل ياء المد .  
فالخطأ في تبادل الياء وليس في الحركة لأن هذه الياء الساكنة أصلح الحركات لها  
الفتحة قبلها . فكم من كلمات اللغة تكون الفتحة فيها أساسا قبل هذه الياء من  
مثل البكم والينا وحناتيكم وسعديك وجرينا وكذلك الواو اذا كانت حرف لين  
مثل غزونا عفونا محونا !

ان القول بأن سناد الحلنو عيب يخص مبادلة الحركة بالحركة أمر غير  
صحيح . والصواب جعله خاصا بالمقابلة بين الواو والياء المدتين ، والواو  
والياء الليتين ولكي توافي هذه الياء اللينة ياء المد موسيقيا فأنى أرى أن نضبط  
عليها وان نسكت سكتة قصيرة توازن رحابة المد .

الثالث هو سناد التوجيه<sup>(١)</sup> وهو خاص بالحركة التي قبل الروى المقيد الذي  
قلنا بندرته والمبادلة المتممة هي الخاصة ب ورود الفتحة في مولاة الضمة أو  
الكسرة كما في قول امرئ القيس :

لا وأيك ابنة العامرى  
لا يدعى القوم أنسى أقر  
إذا ركبوا الخيل واستلاموا  
تحرق الأرض واليوم قر

(١) راجع الكافي ص ١٦٤ - ١٦٥ .



فالييت الاول كسر ما قبل رويه . والييت الثانى فتح ما قبله وعدم التزام حركة بعينها قبل الروى عيب فى القافية .

والرابع<sup>(١)</sup> يسمى سناد الاشباع وهو تغيير حركة الدخيل وهو الحرف الفاصل بين ألف التاميس والروى إذ يمكن فى حركته أن تبادل الضمة الكسرة أما مبادلتهمما بالفتحة فلا كما فى قوله :

يا نخل ذات السدر والجراول

تطاولى ما شئت ان تطاوكى

فالواو دخيل كسرت فى الاول وفتحت فى الثانى وهذا عيب .

أما السناد الخامس<sup>(٢)</sup> فهو سناد الردف وهو أن يجيء بيت مردودا وبيت غير مردود كما فى قول الشاعر :

إذا كنت فى حاجة مرسلا      فأرسل حكيمًا ولا توصه

وان باب أمر عليك التوى      فشاور لييا ولا تعصه

فقد أردف فى الييت الاول ولم يردف فى الثانى وهذا عيب .

ماذا يخلص لنا من عرض هذه العيوب ؟ تخلص لنا الحقيقة السابقة وهى اهتمام القافية بحروف المد وبالحركات اهتماما كبيرا تؤكد الدور الهام الذى تؤديه حروف المد للقافية ، ومن هنا فانه بإمكان هذه الحروف أن تكون مقابلا يحدث التعميؤ الذى يطرأ على الييت من زحاف وقد يقال ان حروف المد قد تأتى فى حشو الأبيات فهل من الممكن أن تصلح معوضا ؟ والجواب أن ثبات هذه الحروف فى القافية مع ايرادها نهاية يمثل قيمها الايقاعية لأن مجيء المد وسطا

(١) راجع الكافى ص ١٦٥ يتصرف مع ص ١٥٨ .

(٢) الكافى ص ١٦٥ .

وحشوا لا يتأتى له من الرحابة مثلما يأتى نهاية ؛ ولأن المد يتردد فى النهاية كى يمثل القافية التى هى تاج القصيدة العربية فان تردد القافية يحمل ايقاع القصيدة النهائى ويمثلها أوضح تمثيل ، ويعطى الاحساس الواضح بالوقفه النغمية التى تمثل ضابط الايقاع لفن الشعر . ولأن التردد مطلوب بنسب محدده يأتى نهاية كل بيت ، فان ما يخالف هذا القانون يمثل عيبا من عيوب القافية لذلك كان التضمين عيبا وهو<sup>(١)</sup> الذى تتعلق فيه قافية البيت الأول بالبيت الثانى كقول النابغة :

وهم وردوا الجفار على تميم      وهم أصحاب يوم عكاظ أنى  
شهدت لهم مواطن صادقات      شهدن لهم بصدق الود منى

فقد تتعلق البيت الأول بما يليه . حيث جاء الخبر فى بداية البيت الثانى وهو قوله ( شهدت لهم ) ، ومعنى ذلك خصوص الربط بين نهاية البيت الأول وبداية الثانى . فكيف يكون الحكم لو ارتبط أول البيت الأول بأول الثانى ؟ يقول فى ذلك صاحب العيون الغامزة : « وذلك لأن أول البيت إذا كان مفتقرا إلى أول البيت الثانى فليس بتضمين ؛ نص عليه أبو العباس ، وسماه تعليقا معنويا ، ووجه بأن القافية محل الوقف والاستراحة ، فإذا كانت مفتقرة لما بعدها لم يصح الوقف عليها ، أما إذا سلمت هى من الافتقار فلا عيب لانتفاء المحذور »<sup>(٢)</sup> .

والصواب عندى أن الارتباط بين البيتين من الناحية النحوية ممثل لهذه الظاهرة أيا كان ، لأن هناك من الأبواب النحوية ما يحتاج إلى تضام فى النطق ومواصلة لحاجة المعنى النحوى . فحيث يأتى مبتدأ فى بيت وخبر فى الثانى ، أو حرف جر فى الأول ومجرور فى الثانى أو أداة شرط وفعلها فى الأول

(١) السابق ص ١٦٦ .

(٢) العيون الغامزة ٢٧١

وجوابها فى الثانى . . الخ فان الانشاد يحتم الاسراع فى النطق والتقليل من قيمة السكته فى نهاية البيت وهذه مسألة نسبية حيث يكون الاسراع فى الانتقال من بيت الى بيت أكبر إذا كان الربط بين حرف الجر ومجروره أو بين المضاف والمضاف اليه أو الفعل وفاعله بينما يقل الاسراع حين يكون الربط بين المبتدأ والخبر أو بين فعل الشرط وجوابه . وربما جعل الانشاد دور السكته واضحا فيما بين المبتدأ والخبر أو بين فعل الشرط وجوابه لأن السكته قبل ورود الخبر أو الجواب تثير نوعا من اللفهه والتشوق إلى معرفتهما وهذا ما يحققه المنشد .

لقد قلنا أن ثبات القافية على قيمة موسيقية واحدة محقق لايقاع الشعر فهل ينفيه ما رأيناه من ظاهرة التضمين ؟ لا اعتقد ذلك فان التردد القافوى موجود وأمر التضمين هذا ليس الا جعل البيتين فى الانشاد كأنهما وحدة واحدة نهايتها تحدث التردد مع ما بعدها من أبيات . ان وجود ظاهرة كالتضمين تدفع التكرار وتحدث نوعا من التغير لا يخل بقيمة القافية ثابتة النغم . والربط وإن كان ظاهرة نحوية فان أمر الموسيقى موكل إلى الانشاد والتوازن المراعى فى حدود نغم القصيدة .

وتقابلنا ظاهرة تخص الشطر الأول . فنحن نعلم أن نهاية الشطر الأول وهو ما يسمى العروض يلتزم فيه طول ثابت على أساسه تشكل كل صور البحر حيث يقال عروضه كذا وضره كذا . الخ . هذه الظاهرة تخص بحر المتقارب حيث وجدنا مزاججة كاملة بين فعولن وفعو ، فبحر المتقارب تأتى عروضه محذوفة ومعنى الحذف أن تصل التفعيلة الاخيرة فى العروض إلى فعو واحكاما لما يسمى بالتردد الشطرى فان التزام فعو أمر لازم فى كل أبيات القصيدة . لكننا نرى أنه فى كثير من القصائد يحدث تبادل بين فعو وفعلون أو فعول كما فى قول الشاعر<sup>(١)</sup> :

---

(١) العمون الغامرة ١٢٨ .

وريح الخزامى ونشر القطر

كان المدام وصوب الغمام

إذا غرد الطائر المستحسر

يعل بها بـرد أنيابها

فقد جاء بالعروض غير محذوفة فى البيت الأول ومحذوفة فى الثانى .  
ومن هنا فإن العروضيين قد اعتبروا هذا الحذف من قبيل العلة الجارية مجرى  
الزحاف اذ يقول فى ذلك صاحب العيون الغامزة : « مما أجرى من العلل  
مجرى الزحاف الحذف فى العروض الأول من المتقارب . . فتوجد محذوفة فى  
بيت من القصيدة سالمة من الحذف فى بيت آخر من تلك القصيدة »<sup>(١)</sup> ومن  
وجود هذه الظاهرة بصورة واضحة ما جاء فى قصيدة المتنبى التى مطلعها<sup>(٢)</sup> :

أيا خلد الله ورد الخلدود

حيث وردت فعولن خمس عشرة مرة من عدد أبيات القصيدة وهى ثمانية  
وعشرين بيتا . وكذلك ما جاء فى قصيدته التى مطلعها<sup>(٣)</sup> :

أحلمأ نرى أم زمانا جديدا

ففيها بادلت فعول فعولى هذه القصيدة التى عدد أبياتها عشرون بيتا .  
وغير هذه القصائد فى ديوان المتنبى ليس بالقليل<sup>(٤)</sup> .

كيف تسنى اذن ذلك التبادل مع أننا نحس دائما فى عروض أى بحر  
بمساواة أبياته تماما من الناحية الإيقاعية ، حتى لكان العروض فى ترده يماثل  
تردد الضرب أى تردد القافية ؟ كيف قبلت الأذن ذلك التغير الإيقاعيا ؟

(١) العيون الغامزة ١٢٨ .

(٢) شروح ديوان المتنبى ج١ ص ٢١٧ .

(٣) السابق ج١ ص ٢٣٣ .

(٤) مما جاء فى شرح ديوان المتنبى ما ورد فى قصيدته التى مطلعها :

ج٢ ص ٤٣٤ .

قضاة تعلم أنى المتن

أرى أن الانشاد له دور فى هذا الايقاع . اننى لا أنصور أن تكون فعولن  
بتمامها مبادلة لفعو وانما المبادل فعول بتحريك اللام أو فعول بتسكينها فان  
واصلنا انشادنا فان اللام تخطف حركتها ويضغط على الوند الذى هو بداية  
الشرط الثانى ضغطا يفوق قوة الارتكار فيه مما ينسبتا قيمة اللام ويكون نطقنا  
للبيت على النحو التالى :

كان المدام وصوب الغمام      وريح الخزامى ونشر القطر

أو يوقف عليها بالسكون وهنا يكون المد الذى قبلها قد أخذ رحابة فى  
الطول بحيث لم تدرك من خلاله قيمة اللام . ولعل هذا ما يجعلنا نقبل التقاء  
الساكين فى عروض هذا البحر فى قول الشاعر :

ورمنا قصاصا وكان التقاص<sup>(١)</sup> فرضا وحتمنا على المسلمين<sup>(٢)</sup>

فنهاية العروض فى هذا البيت كلمة التقاص حيث تحسب الصاد الاولى  
الساکنة فى ايقاع العروض وتكون التفعيلة النهائية فعول .

لا يمكن المبادلة الايقاعية إلا إذا كانت بين فعو وفعول وليس فعولن  
وقد تساوت القيمتان لما تعطيه اللام من قيمة انشادية على مستوى اسكانها  
حين الوقف أو تحريكها حين الوصل الذى يوحى كأن البيت مدور ضاعت  
فيه السكنة بين الشطرين وضاعت فيه حدود تلك اللام فى فعول . ان  
ناطقا للبيت السابق ينطق صادا واحدة مع أن الموجود صادان ومن هنا  
كان الزام التخفيف من الساكنين والتزام ايقاع العروض أساسا فى هذا  
النطق .

تقابلنا ظاهرة أخرى تشبه ما حدث فى عروض المتقارب :

هى الاعتماد وهى عبارة عن اختلاف العروض من بحر الكامل ويعلق

(١) المعين النافذة : ١٢٨ .

صاحب العيون الغامزة عليه بقوله : « ولاشك أنه معيب وإن كان وقع لبعض  
فحول الشعراء ، أنشدوا منه لأمرئ القيس :

الله ألمح ما طلبت به      والبر خير حقيقة الرجل

بعد قوله :

يارب غنية تركت وصالهما      ومشيت مشدا على رسلى

فجمع بين العروض الخلاء والعروض التامة<sup>(١)</sup> .

هذه الظاهرة معيبة حقيقة لأن المبادلة هنا فى خصوصها يبحر الكامل إنما  
هى تحطيم فى رأى لقيمة الوند المجموع الذى تركز عليه العروض التى تأتى  
تامة . فإذا ما ورد الوند مرات فإن ضياعه بعد ذلك يوحى بخلل موسيقى ومن  
ثم فرفض التبادل هنا أمر طبيعى . وإذا كان اختلاف العروض من بيت إلى  
بيت فى الكامل معيبا فإن اختلاف الضرب أيضا عيب ؛ وذلك ما أدركه  
المروزيون تحت ما يسمى بالتحريد حيث قالوا فيه هو « اسم لاختلاف  
الضروب فى الشعر »<sup>(٢)</sup> .

التردد فى العروض سمة من سمات الإيقاع الشعرى ولا ينفى بعض ظواهر  
كالتدوير والعلة الجارية مجرى الزحاف الواردة فى المتقارب ، لأن ذلك التردد  
مدرك على مستوى المقطوعة كلها وإذا كان التدوير حادثا فى العروض فإن  
مقابله فى الضرب هو التضمن . وهنا فإن التردد الشطرى لا يقل فى أهميته  
عن التردد القافوى .

وتقابلنا ظاهرة أخرى خاصة بالضرب وهى علة أجريت مجرى الزحاف  
تخص بحرين هما الخفيف والمجث حيث تتحول فيه فاعلاتن إلى فالاتن ومن

(١) العيون الغامزة ١٢٨ .

(٢) الكافى ص ١٦٧ .

هنا تتحول الوحدة النهائية من كونها مكونة من سبب خفيف فتود مجموعة  
فسبب خفيف إلى ثلاثة أسباب خفيفة . ونحن ندرك في هذه الظاهرة أمرين :  
الأول : أن ذلك التغيير يأتي مقابلا للصورة التامة رغم أن فيه إنقاصا لقيمة  
الوتد . الثانى : أنه يخلق فى النهاية ما يسمى بتوالى الأسباب . حيث يرد  
التوالى على هذا النحو فاعلاتن مستفيع لن فالاتن ومع ذلك لا يمثل التوالى  
أدنى كراهية ولم يُحدِث نبوا فى السمع وخللا فى الايقاع . فكيف يمكن تفسير  
ذلك ؟

من رصدنا لهذه الظاهرة وجدنا أنها قرينة تتالى حروف المد ، بمعنى أن  
السبب الخفيف فيها لو تصورناه مقطعيا فهو من المقطع ( ص م ) مثل ما ولا .  
وقد جاءت آيات كثيرة تؤكد ذلك كما فى دالية المعرى :

غير مجد فى ملتى واعتقادى      نوح باك ولا ترنم شادى  
... أبكت تلکم الحمامة أم غنت      على فرع غصنها المياد الخ  
ودالية المتنبى التى مطلعها :

كم قتل كما قتلت شهيد      لبيان الطلى وورد الحدود  
وعيون المها ولا كعيون      فتكت بالتميم المعمود  
ولا ميتة التى مطلعها :

صلة الهجر لى وهجر الوصال      نكسانى فى السقم نكس الهلال

وهذا كله يعنى أن حروف المد هذه تكون مقابلا لما حذف من الود ومن  
هنا اتسقت فاعلاتن مع فالاتن . ومع التردد القافوى وتكرار هذه التفعيلات  
تتحد قيمتها فى الأذن فكانهما شىء واحد .

وببقى أمر التوالى وله هنا حكم خاص لأنه قرين القافية حيث يمثل مطلبا

موسيقيا يختلف عن وروده فى حشو الايات ، لقد كان توارده مقبولا فيما جاء فى الحبيب من خلال وسيلة الضغط والارتكار وكذلك يكون قبوله هنا لما فى بعض أسبابه من رحابة ومد ، ولأنه يمثل ايقاع نهاية فيها يضغط على سببه الآخرين ، مما يجعل المقارنة بين الأسباب حادثة ومن ثم لا توالى .

مما سبق يتضح أن التزامنا بصورة معينة للعروض والضروب هو أساس ما يسمى التردد الشطرى والقافوى ، وهو أساس من أسس المعادلة الايقاعية التى تحقق القدر الكبير من الانسجام والتى تجعل بعض التغيرات الداخلية موازية للايقاع الموسيقى وجزءا منه . ان نغم القافية لوضوحه وقوته الناشئة من تردده والتزامه ليطغى على كثير من النقص الموجود فى اطار آيائه ومن هنا يسهل تقبل ما بالحشو من تغيير مقبول . هذا الالتزام قد فرض على العروض والضرب مجموعة معينة من العلل التى تلزم وقد أدى لزومها إلى مخالفتها فى التصور للزحاف فحيث كان الزحاف ظاهرة تأتى وتغيب . وهو بذلك محتاج إلى طواعية موسيقية يخلقها وقع البيت كله . وحيث كان الزحاف محتاجا إلى تعويض كى يفسر - فإن أمر العلة غير ذلك لأن لزومها جزء من بنية الايقاع بمعنى أنه يستحيل تغييرها ، اذ تغييرها يؤدى إلى خلل واضح فى الموسيقى ، لأن النقص والزيادة فى اطار العروض يمثلان أساسيان لظاهرة التردد الموجودة فى العروض والضرب .

للهناية حكم ايقاعى خاص وهى حاكم البيت لأنها خاتمة وهى الصورة الاخيرة التى عليها يرتكز النغم لاجل ذلك فانها تصلح مفسرا للزحاف والعلة ولا ينفى دورها الذى تقوم به وهو ايقاع النهاية من أن تكون معادلا للتغيرات التى تحدث داخل البيت بجانب عديد من المعادلات الأخرى . وهذا لا يعنى ضياع قيمة النهاية الأولى التى تخص العروض اذ الاحساس بها موجود فكثيرا ما يأتى النقص فيها مخالفا لما فى الضرب مما يؤكد أهميتها حين الالتزام . وما



نلاحظه على ايقاع النهاية الاولى قبوله للنقص بينما ايقاع النهاية الاخيرة قابل للنقص والزيادة . أى أن العروض يختص بحلل النقص على حين أن الضرب يأتيه نقص العلل وزيادتها .

هذه نهاية مطاف لمحاولة كشف سر الاحلال والتغيير ؛ أى سر الزحاف والعلة وهى محاولة حاولت أن يتسق لديها تجميد النظام وحركة الاستعمال فى إطار وحدة واحدة ؛ لأن العملية الابداعية كتلة واحدة فى الظاهرة والخبئ المستبطن فيها .

## خاتمة المسار

فى نهاية المطاف أحاول أن أبحث عن النتائج التى توصل اليها البحث أو قرب من الوصول إليها ، وفى إطار هذه المحاولة أجدنى حذرا كل الحذر ؛ لأن الحقل الذى يدور فيه هذا البحث حقل صعب والموضوع الذى يكتنفه موضوع شاق لأن فيه تفسير ايقاع يبنى نظام الشعر عليه بل نظام اللغة نفسها . فالبحث عن القيم الموسيقية والصوتية فى ايقاع لغة ما والوصول إلى اكتناه ذلك بحث عن لآلى نادرة فى عميق من المياه سحيق ؛ من هنا فإن البحث ما يزال يعترف بأن التأكد من سلامة النتائج تماما أمر يصعب القول به وإن كان الحدث يؤمن به، ذلك أن مجهودا واحدا يذل فى مثل هذا الموضوع مجهود متواضع . فأمر الشعر كله وبخاصة جانبه الايقاعى بحاجة إلى جهود كثيرة متوالية يترك كل جهد منها ضوئا للجهد الذى يتلوه .

وإذا أردنا أن نتعرف على بعض ما توصلنا إليه من نتائج خلال هذا العمل كان لنا أن نرصد من نتائجه التى أُلحنا إليها مايلى :

أ- لقد أبان البحث أن تفسير الزحاف والعللة لا يمكن أن يكون قرين ضابط واحد . ففهم الزحافات والعلل محتاج إلى بيان عديد من الاعتبارات الصوتية والموسيقية والنظرية . لقد بين البحث أن ضابط الزحاف والعللة يحتويه الشعب وذلك لأن فهم موسيقى الشعر يحوى تداخلا كبيرا حيث لا نستطيع أن نفسر أمر الايقاع على أساس من الكم وحده أو النبر وحده أو الوحدات وحدها فكل هذه الأمور قيم متداخلة تشمل بتكاتفها ايقاع الشعر . وعلى سبيل المثال فإنه ليس بإمكاننا فهم دور النبر ؛ ومن هنا يثبت أن فهم الزحاف والعللة لا يرجع إلى أمر واحد من هذه الأمور فحسب بل يعود إليها كلها بناء على ضوابط معينة لهذه الأمور .

ب- أبان البحث أيضا أن الزحاف والعلّة جزء من الإيقاع الموسيقي وأنهما ليسا نشارا خارجا عليه ؛ حيث أضحي تفسير الزحاف تفسيراً للإيقاع الشعري .

ج- حاول البحث أن يبين الحاكم الأكبر لهاتين الظاهرتين من خلال عدة اعتبارات كان أولها : فكرة التوالى التى هى قرينة ذوق اللغة ونظامها أساسا ومن هنا كان تأثيرها حاكما للإيقاع الشعري . وقد تعددت الكراهية فلم يقف أمرها عند توالى المتحركات وحدها بل تعداها إلى كراهية توالى الأسباب والتفعيلات . وكان ثانيها : الدور الذى تؤديه السكّة فى قبول ما يسمّى بالمزاحفة . وكانت هذه السكّة حصيلة قيم متعددة كالنبر والوقف الزمنية ومثلت هذه السكّة دورها فى النظام حيث أضحت جزءا من الميزان ودورها فى السياق حيث أضحت حلا لهاتين الظاهرتين . وكان الحاكم الثالث : هو الانشاد وهو ذو دور سياقى قد يفهم إطلاقه لكن البحث أثبت إحكامه من خلال التلاحم مع النظام حيث أظهر البحث أن حرية المنشد منوطه فى حدود ما يتفق مع الذوق الموسيقي . أما الحاكم الأخير : فكان ما يسمى بالتردد الشطري والقافوى وفيه يبين دور القافية فى فهم الملل فى موسيقى الشعر وفى بعض الزحافات التى تقرأ فى النهاية . وأظهرنا الدور الذى تؤديه حروف المد من امكان ائزان موسيقى من خلالها على مستوى البيت والقصيدة كلها وكانت تلك محاولة لخصوص فهم القافية فى اطار البيت وليس النهاية وحدها .

د - حاول البحث أن يركز جهده حول إثبات فكر دراسى العربية فيما يخص الإيقاع الشعري لقد بين البحث أن نظامهم الإيقاعى لموسيقى شعرهم نظام دقيق محكم وأن تفعيلاتهم ووحدات هذه التفعيلات المكونة من السبب والوتر تصور إيقاع شعرهم خبير تصوير . وأورد البحث أن وحداتهم

الواردة لم يك اختيارها ممثلاً للايقاع أمراً عتباطياً وإنما كان للايقاع الموسيقى الذي تعطيه القيم الصوتية لهذه التفعيلات واعتماداً على الحقيقة السابقة رفض البحث ما يسمى المقطع اللغوى مصوراً للايقاع ؛ لأن المقاطع اللغوية لا تمثل كل ما وهو وارد فى ايقاع الشعر .

ورفض البحث أيضاً اعتبار الحركة والسكون وحدهما ممثلين لهذا الايقاع ، وخلص من ذلك الرفض إلى اعتبار أن المقاطع التى يمكن أن تقبل هى المقاطع الشعرية وهى مقاطع لها حكمها الخاص فى موسيقى الشعر وفى خضم ذلك أثبت البحث أيضاً قيمة التفريق بين ايقاع الوند المجموع وايقاع الوند المفروق ودل على أن كون الوند المفروق ذا قيمة ايقاعية له ما يبرره من التشكيل الوارد لبحور الشعر العربى .

هـ- بين البحث أن أوزان الشعر نموذج حاكم صالح لأن يحوى تحت كل ما يرد فى ايقاع اللغة وصالح لأن يمثل صور الانشاد المتعددة حيث كانت التفعيلات نماذج كمية تحوى فى أطوارها عديداً من النسب الزمنية . حيث جاءت فاصلتان على سبيل المثال صورا متعددة بحساب الزمن وليست صورة واحدة .

و- أثبت البحث أيضاً أن الزحافات والعلل أمور لا تفهم منعزلة منفردة إذ لابد فى فهمها من تصور ايقاع شامل للبيت والقصيدة ومن هنا أكد البحث ربط الزحاف والعلة بالبحر لا التفعيلة وأبان أن هذا مأخوذ من فهم علماء العربية .

ز - تعرض البحث لفكرة الدوائر وكان عرضه لها أمراً لازماً لأن الدوائر تمثل القيمة التجريدية التى على أساسها كان الايقاع الشعرى . وبين أنها لم تك عبثاً حين فكر فيها الخليل ؛ لأن أى واقع كما قلت لابد له من منظور تجرىدى وقيمته تاتى إذا حوى ايقاع الشعر فى صورته المثالية والسياقية .

وهنا كانت دوائر الخليل حسب مفهومها الرياضى الهندسى مؤذنة بتصور الزحافات فى ايقاعنا الشعرى . وفى بحثنا عن فكرة الدوائر لدى الخليل تبين لنا أنها محاولة رائدة لم يأت حتى الآن ما يجيبها أو يثبت نقصا فيها ، لقد بان ذلك من خلال المحاولات التى رعت الدوائر فى دائرة واحدة . أو على أساس من تحويلهما إلى منظور رقمى يمكن أن يفسر وجود الزحاف والعلة من خلاله ودفع ذلك يوحى بأن نظام الخليل نظام رائع ومحكم فى بابه .

والحديث عن الدوائر نموذج لتلك العلاقة التى أدارها البحث فى سطره دائما وهى العلاقة القائمة بين النظام والسياق أى بين الورد المأخوذ من نظام الدائرة الذى هو الصورة المثلى وبين الواقع الشعرى الذى يخضع هذه الصورة للتطبيق الفعلى .

ح - أبان البحث أيضا بعض الآراء الخاصة التى يمكن أن تضيف فهما للأوران الشعرية من ذلك تقسيمه لقيم البحور متماثلة وبحور متجاوية وبحور مركبة ومحاولته لم البحور وفهمها على أساس هذا التقسيم ، كما أبان البحث فى ايجاز أن محاولة رصد الايقاع الموسيقى للأشعار كلها على أساس من الكتابة الصوتية كفىل بأن يمثل تفسيراً مقارناً . وقد ترك ذلك لمحاولات جادة يمكن أن تخضع للتحقيق بعد ذلك .

ط - أبان البحث عبقرية علماء العربية وأول من سجل البحث عبقرتهم الخليل بن أحمد والخليل لا يحتاج إلى اثبات عبقرته فيما جاء به وإنما كان ذأب البحث أن يثبت عبقرته فيما توهمه البعض مأخذاً عليه من أمر الدوائر وأمر الزحاف والعلة . كذلك سجل البحث قيما عديدة قال بها علماء من أمثال ابن عبد ربه وابن رشيق والدامينى وسجل قيما علمية مما جاء به حازم القرطاجنى فى بيانه لتصور الوحدات وإدراكه لقيم الانشاد .

ي - حاول البحث أن يعرض مجموعة من الآراء التي هي بمنأى عن القارىء العربى ومن هنا كان عرضه المفصل للبحث الرائد الذى قدمه المستشرق الفرنسى جويار الذى حاول أن يفسر بحور الشعر وظواهره من خلال علم الموسيقى ، وقد كان تفصيلنا لهذا البحث راجعا لعدة أسباب : منها أن هذه النظرية التى قدمها لم تقدم كاملة لحقل الثقافة العربية حيث كانت حييصة لغتها التى صدرت بها وقد يسر الله لها الأستاذ المنجى الكعبى حيث ترجمها للعربية لكن هذه الترجمة لم تر النور بعد فكان أن حاولنا قدر الامكان بيانها فى معرض حديثنا عن دور النبر فى فهم الايقاع الشعرى وتفسير الزحاف والعلّة . ومنها أن محاولة جويار تمثل تصورا يمكن أن يفهم من خلاله آراء كثرة من الدارسين المحدثين حيث كانت هذه المحاولة مثار أفكار لأبحاث كثيرة عند من أخذ على عاتقه البحث فى هذا الحقل . ومنها أن هذه النظرية اعتمدت فى أساسها على ما قدمه علماء العربية من تصور لبحور شعرهم . ومنها أن هذه النظرية استطاعت أن تقدم بعض الحلول لموضوع الزحاف والعلّة حيث قدم جويار حلا لهذه المشكلة بناء على قانونه الموسيقى فى تعاقب الأزمنة القوية والضعيفة حيث كان هذا التعاقب مثلا لعدد من البدائل الايقاعية وقد أضاف فهم جويار دور السكنة الزمنية التى أمكن قبول كثير من الملاحظات عن طريقها .

وتلك بعض نتائج حاول البحث التوصل إليها وغيرها من جزئيات وتصوات فى داخل البحث كثير . والبحث وإن كانت فيه ايجابيات فأحسب أن مردها إلى استكناه فكر علماء العربية القدامى وعلى رأسهم الخليل عبرى العربية الاول ولقد بان من خلالهم أن لغتنا العربية شعرا ونثرا لها من النظام المحكم فى ذهن هؤلاء العباقرة ما يجعل الانسان يقف مشدوها مبهورا أمام عملهم الخلاق ، لقد كنت حين أفرض فرضا أحس صوابه وأرى فيه تفسيرا لأمر ما أبجد مصداقه حين اتفحص تراث هؤلاء العباقرة .

ويهمنى فى ختام هذا البحث أن أقدم بعض الاحترازاات التى يمكن أن تدرء بعض القصور . لقد ألقى البحث قضاياها فى ثوب الاحتمال لعلمه أن هذا نهج حقيقى فى ذلك الموضوع لأن دارسا واحدا لا يمكن أن يجزم بأمر ما فى هذه القضية ؛ لأنه يكون بذلك قد فسر الايقاع كله بل اللغة كلها وتلك مسألة دونها أهوال وأهوال . لقد استخدم البحث فى الوصول إلى موضوعه معطيات علم الأصوات واعتبر ذلك خادما للبحث كما أمكنه أن يصور بعض الروى الموسيقية من خلال ما أصدره البعض من تفسير الزحاف والعللة على أساس من هذه الروى . وقد أمكن لمثل هذه الروى أن تعالج حقا بعض قضايا الزحاف والعللة .

لقد ناقش البحث فى سطره عديدا من الآراء ولم يقصد فى نقاشه التعريض أو الهدم وإنما كان أساس نقاشه توضيح الرؤية من خلال تلك الآراء وقد بان أن لكل عمل أو رأى إيجابيات كما كانت له بعض سلبيات . وهذا قد أكد لى أنه لابد من جهود كثيرة يؤخذ من كل جهد منها حسناته ومن خلال هذه الحسنات المتعددة سوف يوجد تنوير لفهم الايقاع الشعرى .

لقد اعتمد البحث على مصادر ومراجع متعددة قديمة وحديثة . وفى مراجعه القديمة كان يكتفى ببعض منها لعلمه أن البعض الآخر يدور فى فلكه البعض الأول ؛ ومن هنا كان تركيزنا على بعض المراجع التى تغطى موضوع البحث تغطية كبيرة وتمثل رؤية القدامى خير تمثيل وهذا قد دهانا أن ننعم بصحبة كتاب الدمامينى « العيون الغامرة فى خبايا الرامزة » حيث مثل هذا انكتاب معظم أفكار علماء العربية القدامى ، ولم ينس البحث أن يقف أيضا وقفة متأنية أمام الجهود الكاملة لبعض المحدثين كالوقوفات التى تملى فيها البحث ما قدمه الدكتور أنيس ومندور رحمهما الله وشكرى عباد وكمال أبو ديب وطارق الكاتب وآراء هؤلاء تعطى صورة صادقة لفهم المحدثين من علماء العربية لايقاع الشعر . كما كانت وقفنا المتأنية أمام عمل جويار لأنها تمثل

الجانِب الآخر لفهم المحدثين وهو فهم المستشرقين لايقاع شعرنا ومن ثم يكون البحث قد صور كل المناوع حيث بانَت أمامه رؤى القدامى من دارسى العروض وروى للمحدثين من عرب ومستشرقين وقد أثر البحث أن يجعل الفكرة أساسه ومن ثم لم يهتم فى عمله بالترتيب الزمنى للأشخاص اهتماما واجبا بقدر اهتماما بتروارد الفكرة وبذا أضحى القديم يفسر حديثا والحديث يوضح قديما .

لقد كثرت الجداول التوضيحية فى هذا البحث . وهذا ضرورى فى موضوعنا حيث كانت رؤية التمام والتقص فى الايقاع بحاجة إلى تمثيلها من خلال عدة اعتبارات كالكتابة الصوتية والمقطعية والكتابة الموسيقية .

ان المتخصص لما جاء فى الرسالة قد يحس تداخلا كبيرا بين موضوعاتها وهذا أمر طبيعى فى هذا العمل لأن الفصل تماما بين قضايا البحث صعب للغاية . فان من الصعب مثلا عند الحديث عن السكتة أن نهمل دور الانشاد . ومن الصعب أيضا أن نتحدث عن النثر مع فصمه عن الكم تماما ؛ ذلك لأن الزحافات والحلل كما قلنا لا تفسر من خلال منظور واحد بل تتكاتف أمور كثيرة فى تفسيرها .

وبعد فأحسب أن الجهد الذى قدمته حاول أن يبحث عن تفسير لمسألة تمثل ايقاع الشعر . وحين يرد فى هذا الجهد بعض صواب فالباحث يدرك أن ذلك الصواب مردود فى النهاية إلى رؤية علماء العربية الساطعة فإذا ما ورد خطأ به فان تبعة ذلك الخطأ مردودة إلى تلك الافتراضات الجمة التى كان يقصد الباحث منها اثارة السيل . فعلى قدر الطاقة قدمت وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب .

أحمد كشك



## مصادر البحث

- أسس علم اللغة . تأليف : ماريو باى . ترجمة الدكتور أحمد مختار عمر منشورات جامعة طرابلس - كلية التربية سنة ١٩٧٣ م .
- الأصوات اللغوية د. ابراهيم أنيس . دار الفكر العربى سنة ١٩٥٢ م .
- أصوات اللغة . د. عبد الرحمن أيوب . الطبعة الثانية سنة ١٩٦٨ م .
- الايقاع فى الشعر العربى . للأستاذ ميشيل الله ويردى . المكتطف . مايو سنة ١٩٥١ م .
- بحور الشعر العربى بين التماثل للسيد أحمد كشك . مجلة الشعر العدد العاشر ابريل سنة ١٩٧٨ م ومجلة الثقافة العربية أغسطس سنة ١٩٧٦ م .
- التطور النحوى للغة العربية . سلسلة محاضرات ألقاها فى الجامعة المصرية الأستاذ برجشتراسر أستاذ اللغات السامية بجامعة ميونيخ سنة ١٩٢٩ م .
- الخصائص صنعة أبى الفتح عثمان بن جنى - تحقيق محمد النجار - الطبعة الأولى دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٦ م .
- دراسات فى علم اللغة د. كمال بشر . دار المعارف سنة ١٩٦٩ م .
- دراسات فى العروض والقافية د. عبد الله درويش . مكتبة الشباب .
- دورس فى علم أصوات العربية . جان كاتينو . نقله إلى العربية صالح القرماذى الجامعة التونسية . نشریات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية سنة ١٩٦٦ م .
- الدوائر العروضية واستخدامها فى الشعر العربى . رسالة ماجستير مقدمة لكلية دار العلوم من السيد محمد عامر حسن بإشراف الدكتور محمد سالم المختون .

- ديوان أبى الفضل بهاء الدين زهير . عنيت بنشره وتصحيحه والتعليق عليه بعد مراجعته على عدة نسخ خطية - ادارة الطباعة المنيرية .
- ديوان الحماسة وهو ما اختاره أبو تمام حبيب بن أوس الطائى من أشعار العرب .
- ملتزم طبعه الشيخ محمد عبد القادر سعيد الرافعى . طبع بمطبعة التوفيق بمصر سنة ١٣١٢ هـ .
- ديوان طرفة بن العبد تحقيق وتحليل ونقد الدكتور على الجندى - مكتبة الانجلو المصرية .
- ديوان مجنون ليلى جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج . ملتزم الطبع والنشر مكتبة مصر الفجالة .
- صناعة الاعراب لآبى الفتح عثمان بن جنى تحقيق الأستاذ مصطفى السقا مطبعة البابى الحلبي ، الطبعة الأولى سنة ١٩٥٤ م .
- شرح ديوان أبى الطيب المتنبي لآبى البقاء العكبرى . ضبطه وصححه مصطفى السقا وآخرون . مطبعة مصطفى البابى الحلبي سنة ١٩٣٦ م .
- الشعر العربى غناؤه ، انشاده ، وزنه . د. محمد مندور مجلة المجلسة فبراير سنة ١٩٥٩ م .
- الشعراء وانشاد الشعر للأستاذ الشاعر على الجندى . دار المعارف سنة ١٩٦٩ م .
- الصحاحى فى فقه اللغة وسنن العرب فى كلامها لابن فارس - المطبعة السلفية .
- ظواهر من العروض والقافية . د. محمد سالم المختون . مجلة الشعر العدد السادس ابريل سنة ١٩٧٧ م .

- العربية الفصحى نحو بناء لغوى جليلد تأليف الأب هنرى فليش . تعريب وتحقيق الدكتور عبد الصبور شاهين - المطبعة الكاثوليكية بيروت الطبعة الأولى سنة ١٩٦٦ م .
- العقد الفريد تأليف أبى عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسى شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه أحمد أمين ، أحمد الزين ، ابراهيم الاييارى . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٦ م .
- علم اللغة مقدمة للقارئ العربى د. محمود السمران . دار المعارف سنة ١٩٦٢ م .
- العملة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده لأبى على الحسن بن رشيق القيروانى الأردى حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محبى الدين عبد الحميد دار الجبل - بيروت - لبنان الطبعة الرابعة سنة ١٩٧٢ م .
- عناصر الموسيقى فى الشعر العربى د. إبراهيم أنيس . مجلة الشعر العدد الثانى إبريل سنة ١٩٧٦ م .
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة للدماينى بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبى بكر ( ت ٨٢٧ م ) تحقيق الحسانى عبد الله . من ذخائر العروض . مطبعة المدنى .
- فى البنية الأبقاعية للشعر العربى د. كمال أبو ديب دار العلم للملايين بيروت - الطبعة الأولى سنة ١٩٧٤ م .
- فى علمى العروض والقافية د. أمين على السيد . دار المعارف سنة ١٩٧٤ م .

- فى الميزان الجديد د. محمد مندور . دار نهضة مصر الفجالة القاهرة .
- قضايا الشعر المعاصر لثاوك الملائكة - منشورات النهضة - بغداد - الطبعة الثانية سنة ١٩٦٥ م .
- قضية الشعر الجديد د. محمد النويهى - دار الفكر الطبعة الثانية سنة ١٩٧١ م .
- القيمة النحوية للموقع رسالة ماجستير مقدمة لكلية دار العلوم من السيد أحمد محمد كشك باشراف الدكتور تمام حسان سنة ١٩٧٥ م .
- الكافى فى العروض والقوافى . للخطيب التبريزى تحقيق الحسانى عبد الله المجلد الثانى عشر - الجزء الأول مايو سنة ١٩٦٦ م . مجلة معهد المخطوطات العربية .
- اللغة العربية معناها ومبناها . د. تمام حسان . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٣ م .
- مبادئ النقد الادبى تأليف آرسترونج وتشاردز - ترجمة وتحقيق الدكتور مصطفى بدوى - مراجعة د. لؤيس عوض . وزارة الثقافة والارشاد القومى .
- محاولات للتجديد فى موسيقى الشعر السيد أحمد كشك - مجلة الشعر العدد الثامن أكتوبر سنة ١٩٧٧ م .
- محاضرات فى اللغة . د. عبد الرحمن أيوب - القسم الاول . ساعدت جامعة بغداد سنة ١٩٦٦ م .
- المدخل إلى النقد الادبى الحديث . د. محمد غنيمى هلال - القاهرة سنة ١٩٥٨ م .

- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها . د. عبد الله الطيب - دار الفكر - بيروت - الطبعة الثانية سنة ١٩٧٠م .
- مشكلة الدوائر الخليلية وصلاتها بحقيقة الون في الشعر العربي - للأستاذ محمد اليعلاوى - حوليات الجامعة التونسية - العدد الرابع سنة ١٩٦٧م .
- المصطلحات المعروضة . د. عبد الله درويش - مجلة الأهرار أكتوبر سنة ١٩٦٠م .
- مناهج البحث في اللغة . د. تمام حسان . مكتبة الانجلو - الطبعة الأولى سنة ١٩٥٥م .
- المنصف شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جنى لكتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازنى النحوى البصرى - تحقيق : إبراهيم مصطفى - عبد الله أمين - الطبعة الأولى أغسطس سنة ١٩٤٥م .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء صنع أبي الحسن حازم القرطاجنى - تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة تونس سنة ١٩٦٦م .
- منهج البحث فى الأدب واللغة للانسون وما يه نقله إلى العربية د. محمد مندور دار العلم للملايين - بيروت سنة ١٩٤٩م .
- موازين الشعر العربى باستعمال الأرقام الثنائية . د. محمد طارق الكاتب البصرة الطبعة الأولى سنة ١٩٧١م .
- الموجز الخاص ببراءة الاختراع الوراد عن أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا بسفارة الجمهورية العراقية بالقاهرة ٣٠/٤/١٩٧٧م .
- موسيقى الشعر . د. إبراهيم أنيس مكتبة الانجلو الطبعة الرابعة سنة ١٩٧٢م .

- موسيقى الشعر العربى . د. شكرى محمد عياد دار المعرفة - الطبعة الأولى سنة ١٩٦٨ م .
- نظرية جديدة فى العروض العربى للمستشرق الفرنسى ستانيسلاس جويار صدر الكتاب بباريس سنة ١٨٧٧ م . وقد ترجمه للعربية الأستاذ المنجى الكعبسى وراجع الترجمة الأستاذ عبد الحميد الدواخلى والكتاب بحوارة الأستاذ الدواخلى .
- نمط صلب ونمط مخيف . الأستاذ محمود شاكر - مجلة المجلة يونيو سنة ١٩٦٩ م .

## الفهرست

- إهداء ص ٥
- أسباب الطبع ص ٦
- تقديم من ٧ - ١٢
- لزوم قضية الوزن الشعري ٧ ، الدراسات التي كتبت حول الموضوع ٧ ، النظام وطابع الثبات ٨ ، النظام لاحق للوزن المستعمل ٨ ، عبقرية التحليل ٨ ، لا إنقاص من قدر أية محاولة ٩ ، السأم من أمر الزحاف والعلة ١٠ ، الرد على كثرة المصطلحات ١٠ ، درس الظاهرة علمي لا أخلاقي ١٠ ، الشعر وظاهرة الإحلال ١١ ، النظام والاستعمال ١١ ، كيف يتغير الكم دون إحساس بالنقص ١١ ، القبح والحسن محتاجان إلى تفسير ١٢ .
- الباب الأول : مفهوم الزحافات والعلل من ص ١٥ - ١٥١
- الفصل الأول : الزحافات والعلل لدى دارسي العربية من ص ١٦ - ٦٤
- المصطلح والدلالة اللغوية ١٧ ، رأى للدكتور الطيب ١٨ ، رأى لابن رشيق ١٨ ، ليس معظم الزحاف معيبا ١٩ ، تأكيد من صاحب العيون القامزة ١٩ ، اللفظة في واد والمصطلح في آخر ٢٠ ، تعريف الزحاف ٢٠ ، الإضمار ٢١ ، الحبن ٢٢ ، الوقص ٢٤ ، الطي ٢٦ ، التعصب ٢٦ ، القيص ٢٧ ، العقل ٢٩ ، الكف ٣٠ ، الحبل ٣٠ ، الحزل ٣١ ، الشكل ٣٢ ، النقص ٣٣ ، ، الترفيل ٣٥ ، التذليل ٣٦ ، التسيب ٣٧ ، الخزم ٣٨ ، الحلف ٣٩ ، القطف ٤٠ ، القصر

٤١ ، القطع ٤٣ ، الحنذ ٤٥ ، الصلم ٤٦ ، الوقف ٤٦ ،  
الكشف ٤٦ ، البتر ٤٨ ، الحرم ٤٩ ، التشعيت ٥٣ ، رحافات  
جرت مجرى العلة ينظر إليها فى بحورها ٥٤ ، ارتباط الزحاف  
والعلة بالبحر لا التفعيلة ٥٦ ، دلائل ٥٧ ، المعاقبة ٥٨ ، رأى  
الدكتور عبدالله درويش ٥٩ ، تعليق ٦٠ ، الحسن والقبح فى  
الزحاف ٦٠ ، مواطن ذلك ٦٢ .

## - الفصل الثانى : فهم الزحافات والعلل من خلال الدوائر من ٦٦ - ١٥١

الدائرة والتطبيق ٦٧ ، محاولات بعد التحليل ٦٧ ، محاولات بين  
الشكل والإضافة ٦٨ ، التردد بين قبول الدائرة ورفضها ٦٩ ،  
بحور التحليل فى دوائر ٧٠ ، الدوائر والفك منها ٧١ ، تصور فى  
فك المختلف يوحى بالتدوير ٧٣ ، عدم وجود مهملى فى دائرة  
المجتلب ٧٣ ، سر دائرة المشتبه ٧٧ ، المتفق وغرابة إهمال  
المتدارك ٨٧ .

علماء العربية القدامى بعد التحليل ٧٩ ، محاولة ابن عبدربه ٧٩ ،  
نقاط تمثل الزحاف لدى ابن عبدربه ٨١ ، وضوح المزاحفة على  
دوائر ابن عبدربه ٨٢ ، دوائر بعد ابن عبدربه ٨٢ ، الدائرة  
والخطيب التبريزى ٨٣ ملاحظات حول دوائره ٨٥ ، ابن القطاع  
والدائرة ٨٧ ، تعليق حول دائرته ٩١ ، محاولة الجزرى ٩١ ، رأى  
فى دوائر ٩١ ، أمين الدين الحلى ومسلكه فى الدائرة ٩٢ ،  
فايل والاهتمام بالدائرة ٩٣ ، الوقع العروضى لديه ٩٤ ، الفرق  
بين الاوتاد ٩٤ ، توقيعات فايل ٩٥ ، كمال أبو ديب وفايل ٩٦ ،  
فايل ومواقع النبر ٩٨ ، اعتراض على فايل ٩٩ ، تعليق على  
د. كمال وفايل ١٠١ ، ما أنصحت عنه دوائر التحليل ١٠٣ ،  
الفك من الرجز افتراضى ١٠٥ .



محاولة الدكتور طارق الكاتب ١٠٦ ، الأرقام الثنائية والعشرية ١٠٧ ، رصد التضميلات بهذه الأرقام ١٠٩ ، ترقيم المصطلحات الموسيقية لديه ١١٧ ، طيف البحور لعروض الخليل ١١٩ ، دائرة البحور في عروض الخليل ١٢٢ ، الفواصل الشاغرة ١٢٣ ، دائرة البحور في علم العروض ١٢٥ ، ملاحظات حول هذه الدائرة ١٢٦ ، نتائج عمل الدكتور طارق ١٣٠ ، تعليق على هذه النتائج ١٣٢ ، دائرة عبد الصاحب ١٣٣ ، ملاحظات ١٣٦ ، تصور دائري لنا مع ملاحظات حول هذا التصور ١٤١ ، خطوط السيد محمد عامر ١٤٢ ، لتحقيق هذه الخطوط السهولة المطلوبة ١٤٣ ، ملاحظات حول الجهود المبذولة ١٤٤ ، ما تحققه الدوائر من رصد للواقع الشعري ١٤٤ ، تصور من السحور ١٤٥ ، دلالة الدوائر على قيمة الوجد المفروق ١٤٩ ، علاقة بين الزحاف والدائرة قائمة ١٥١ .

#### - الباب الثاني : الزحافات والمثل من خلال الإيقاع الشعري من ١٥٤ - ٣٠٧

المقدمة : مفهوم الإيقاع ١٥٥ ، ارتباط المصطلح بعلم الموسيقى ١٥٥ ، نظام التوزين ١٥٦ ، د. مندور وتحديد للمصطلح ١٥٧ ، أنيس والإيقاع ١٥٨ ، تصور يضع القرآن في إطار الشعر ١٥٩ ، الورد إطار كلي للنبر ١٦٠ ، د. غنيمي هلال والإيقاع ١٦١ ، د. شكري عياد والإيقاع ١٦١ ، التداخل بين الورد والإيقاع ١٦٢ ، مكونات الإيقاع ١٦٣ .

#### - الفصل الأول : الكمية والزحافات والمثل من ١٦٦ - ٢٣٤ .

المقطع الصوتي ١٦٧ ، ماريوباي والمقطع ١٦٧ ، مقاطع العربية ١٦٨ ، المقطع المقترض ١٦٩ ، ما يحتاجه الإيقاع

مقطعيًا ١٧٠ ، المقاطع والتفاعيل ١٧١ ، الوحدة أصلح من المقطع ١٧٣ ، تصور جدولى للزحافات والعلل ١٧٧ ، فرض المقطع على الشعر محاولة أوربية ١٧٧ ، فليش والمقطع ١٧٨ ، المقطع فى النثر مخالف للمقطع فى الشعر ١٧٩ ، عبدالله الطيب ورفض للمقطع ١٧٩ ، د. تمام حسان والمقطع ١٨٢ ، المقطع فى الشعر خفقة صدرية ١٨٣ ، مبررات استخدام المستشرقين للمقطع ١٨٤ ، المقطع يقبل إذا ساوى الأوتاد والأسباب ١٨٥ ، الحركة والسكون مدلولان لغويان ١٨٦ ، متوالية الحركات والسكنات لاتصلح بالمفهوم اللغوى أساسًا للحصر الكمي ١٨٧ ، الدنة واتفاقها مع الوحدة ١٨٨ ، الدنة لها سكتة تخالف سكتة المقطع ١٩٢ ، الساكن ليس رقما عدديا ١٩٣ ، الوحدات الخيلية أصلح للتشكيل ١٩٤ ، تصور للدنات ١٩٦ ، الوحدات مكونات صفرى للتفعيلات ٢٠٠ ، الكم والشعر الأوربى ٢٠١ ، الوحدات وارتباطها بالملة ٢٠١ ، الكمية من مفهومات التشكيل الصوتى ٢٠٢ ، الكمية فى الإيقاع وارتباطها بالزمن ٢٠٣ ، تعدد التفعيلة الواحدة بتعدد أزماتها ٢٠٤ ، تفعيلاتنا كم له صداه ٢٠٤ ، حروف المد وقيمتها الإيقاعية ٢٠٥ ، علاقة الحرف بالورن ٢٠٧ ، الكم إطار أول لفهم الورن ٢٠٧ ، الاقتطاع والكم ٢٠٨ ، إطلاق الجزء على أساس من الكم ٢٠٩ ، بحور الشعر العربى بين التماثل والتركيب ٢١٠ ، صور مثلى للإيقاع ٢١٢ ، فرق السوتد فى المضارع والمجثث ٢٢٩ ، صور الاقتطاع كما أراها ٢٣١ .

- الفصل الثانى : النبر ودوره فى فهم الزحاف والملة من ٢٣٦ إلى ٣٠٧

النبر والزحاف والملة ٢٣٧ ، ظواهر توارر النبر ٢٣٧ ، تعريفات

النبر ٢٣٨ ، برجشتراسر ٢٣٩ ، كاتتينو ٢٣٩ ، التنعيم  
 والفصحى ٢٤٠ ، رأى لابن جنى ٢٤١ ، المستشرقون ودور  
 النبر ٢٤٢ ، محاولة فايل ٢٤٣ ، النبر والورد ٢٤٣ ، اعتراض  
 د. كمال على فايل ٢٤٤ ، توقيعات فايل ٢٤٦ ، إيwald والنبر  
 ٢٤٧ ، جويار ونظرة إلى موسيقى الشعر ٢٤٩ ، الموسيقى وعلم  
 العروض ٢٥٠ ، قانون التعمينض لدى جويار ٢٥١ ، تناوب  
 الأرمئة ٢٥١ ، العرب لم يعطوا تفسيراً قاطعاً للإيقاع  
 شعرهم ٢٥٢ ، الأرمئة ، القوة ٢٥٤ ، السكة ودورها لدى  
 جويار ٢٥٦ ، قواعد تعاقب الأرمئة ٢٥٧ ، تحديدات لموقع  
 الزمن القوى ٢٦٠ ، رصد التفعيلات موسيقياً مع توضيح قوة  
 الزمن ٢٦٣ ، التفعيلات عرضة لتغير زمنها ٢٦٦ ، فعولن  
 وزمنها ٢٦٧ ، ابتعاد جويار عن الميزان فى النظر إلى  
 فعولن ٢٦٨ ، بدأت التفعيلات الأصلية جدولة وتفسير ٢٧٦ ،  
 محاولة لاستنتاج المقاطع القوية من الضعيفة لدى جويار ٢٨١ ،  
 تصرف فى تصور النبر على بحور المشتبه ٢٨٢ ، افتراض  
 مفعولات لدى جويار ٢٨٣ ، رد على جويار ٢٤٨ فهم التحليل  
 أعمق ٢٨٤ ، اصطناع بحور المشتبه ٢٨٦ ، رد على جويار  
 ٢٨٦ ، قوانين التحول الارتكازى بين الأفراد والإيقاع ٢٨٨ ،  
 د. شكري والحلر من جويار ٢٩٠ ، تعليق ٢٩١ ، دور  
 الإنشاد ٢٩٢ ، عدم جزم الدكتور شكري بالنبر ٢٩٣ ، دراسة  
 جويار صورة تفسيرية للتفسيرات ٢٩٤ ، والنويهى والتحمس  
 للنبر ٢٩٦ ، وكمال أبو ديب النبر ٢٩٨ ، تناوبات د. كمال ٣٠١ ،  
 المقارنة بين جويار و د. كمال ٣٠٤ ، النبر له دور من أدوار فى  
 تفسير الزحاف والعلّة ٣٠٧ .

- الباب الثالث : ضوابط الزخافات والعلل من ٣١٠ - ٤٠٧

- الفصل الأول : كراهية التوالى من ٣١٢ - ٣٣٢

كراهية العربية لتوالى الأمثال ٣١٥ ، رفض توالى المتحركات ٣١٦ ، المعاقبة ٣١٧ ، توالى الأسباب ٣٢١ ، المراقبة ٣٢١ ، درء التوالى ٣٢٢ ، رأى لحارم القرطاجنى ٣٢٤ ، النسبة بين الساكن والمستحرك فى الإيقاع ٣٢٤ ، توالى التفعيلات ٣٢٥ ، صور لكسر التوالى من البحور ٣٢٨ .

- الفصل الثانى : السكتة من ٣٣٣ - ٣٤٤

السكتة والوقفه والدقة الناقصة ٣٣٥ ، الفارق بين الوقفه والسكتة ٣٣٥ ، سكتة جويار ٣٣٦ ، السكتة ودورها فى الإحساس بالوحدات ٣٣٧ ، سكتات الأوتاد ٣٣٨ ، السكتة وقيامها بتعويض المرافقة ٣٤٠ ، السكتة جزء من الزمن الموسيقى ٣٤٠ ، الوقفه أدخل فى باب الإنشاد ٣٤٢ ، السكتة والانتزان الإيقاعى ٣٤٢ ، قوة الأوتاد ٣٤٣ .

- الفصل الثالث : الإنشاد من ٣٤٥ - ٣٧٨

الزخاف والعللة وارتباطهما بإنشاد ٣٤٧ ، الإنشاد ولارم لفن الشعر ٣٤٨ ، ابن جنى والزخاف ٣٤٩ ، ظاهرة التدوير تؤكد دور الإنشاد ٣٥٠ ، دور التدوير الموسيقى ٣٥٠ ، التدوير وعلاقته بالأسباب الخفيفة ٣٥١ ، التدوير طالع فى المجزوء ٣٥٦ ، نماذج للإنشاد ٣٥٧ ، ظاهرة الحزم والإنشاد ٣٥٩ ، تفسيرات للظاهرة ٣٦٠ ، الحزم ظاهرة أكد فى تصور الإنشاد ٣٦٢ ، حازم القرطاجنى وزيادة الحزم ٣٦٤ ، الحزم تصرف

إنشادى ٣٦٦ ، نارك وفعلن ٣٦٧ ، تسوية غير إيقاعية ٣٦٩ ،  
توارد الأسباب فى الحجب وحلها الإنشادى ٣٧٠ ، نماذج من  
إيقاعات مصرية ٣٧٠ ، الإنشاد ودوره فى إلغاء الزخافات والعلل  
٣٧١ ، نماذج وتطبيق ٣٧١ ، ليس الإنشاد حرية مطلقة ٣٧٧ ،  
الإنشاد ولزومه أحيانا لإتمام الإيقاع ٣٧٨ .

#### - الفصل الرابع : التردد الشطرى والقافوى ٣٧٩ - ٤٠٧

القافية جزء ضرورى للإيقاع ٣٨١ ، تعريفات للقافية ٣٨١ ، نهاية  
العروض شبه نهاية ٣٨٣ ، حروف القافية ٣٨٤ ، ما تؤديه حروف  
المد من وضوح إيقاعى ٣٨٥ ، نسب شيوخ الحروف ٣٨٦ ، الهاء  
لاتوضع فى قرين مساوٍ مع حروف المد ٣٨٨ ، المبادلة بين الواو  
والياء ، تان وتسان ووقعهما النهائى ٣٩٣ ، الإقواء ٣٩٥ ، تفسير  
ليوب القافية ٣٩٩ ، التردد فى العروض سمة من سمات الإيقاع  
الشعرى ٤٠٤ ، للنهاية حكم إيقاعى خاص ٤٠٧ .

#### - خاتمة المسار ٤٠٨

#### - مصادر البحث ٤١٥

رقم الإيداع

١٩٩٥ / ٨-٣٣

الرقم الدولي

I.S.B.N

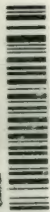
977-00-9255-X

دار الهاني للطباعة

ت : ٢٢١٢٠٥٥



Bibliotheca Alexandrina



1132312